

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
**FACULTAD DE FILOLOGÍA**



**TESIS DOCTORAL**

**El concepto de incomunicación en el teatro como espejo de  
la sociedad**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

**Alejandro Butrón Ibáñez**

DIRECTORA

**Cristina Vinuesa Muñoz**

Madrid  
Ed. electrónica 2019

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE FILOLOGÍA**

**Instituto del Teatro de Madrid (ITEM)**

**Programa de Doctorado “Estudios Teatrales”**



**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE  
MADRID**

**TESIS DOCTORAL**

**El concepto de incomunicación en el teatro como  
espejo de la sociedad.**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR  
PRESENTADA POR:**

**Alejandro Butrón Ibáñez**

**DIRECTORA:**

**Cristina Vinuesa Muñoz**

**Madrid, 2017.**

## **I. AGRADECIMIENTOS**

Escribir una tesis doctoral supone un camino arduo y exigente, lleno de baches y altibajos... Tanto es así, que no puede siquiera preverse la magnitud al comienzo de los tres años que median entre la inscripción, la investigación y la redacción del texto; un camino que no solo supone una llave de paso para la vida investigativa al máximo nivel, sino también una vía para el aprendizaje y el enriquecimiento vital y cultural y, en el caso de esta tesis doctoral, sociológico y teatral; y un camino que, aunque marcado por muchos momentos de soledad, no podría haberse hecho sin el acompañamiento y la ayuda de muchas personas o instituciones que ahora nos dirigimos a reseñar.

Esta investigación no podría haberse realizado sin los fondos bibliográficos y recursos del Centro de Documentación Teatral y de la propia Universidad Complutense de Madrid; en ambos lugares, donde he pasado largo tiempo, he encontrado siempre asistencia y valiosa documentación que surca todos los recovecos de esta investigación: a ambas instituciones y a las personas que las conforman, gracias.

A Cristina, mi directora, gracias por la paciencia, por la guía y la motivación en los momentos de zozobra, por las siempre acertadas correcciones, por confiar en mi investigación, por ayudarme a clarificar y por embarcarse conmigo desde la redacción de mi TFM; sin ella, esta tesis doctoral no habría sido posible en ningún grado. A Paula, quien también realizaba su tesis doctoral a la vez, por estar siempre presente, por la ayuda perenne, por el debate de ideas y la claridad de pensamiento, por la confianza y el constante apoyo. A aquellos que me iniciaron en los caminos del teatro y la investigación teatral cuando realizaba el grado de Arte Dramático. A Fabio, gran amigo, siempre disponible, quien sé que está tan orgulloso de esta tesis doctoral como si fuera de mi propia familia. A ellos precisamente, a mi padre, mi madre y mi hermano, a los que agradezco siempre la confianza y el apoyo. A tantos otros amigos, por escuchar mis lamentaciones y respaldarme emocional e intelectualmente cuando lo necesitaba, aportando ideas, sustento vital y, lo más importante, su amistad: Andrés, Carlos, Upe, Bea, Nacho, Canle, Miguel, Pablo... y otros que me dejo en el tintero.

Y, por último, a Sergi Belbel, con quien me entrevisté en 2015 vía Skype, y a Miguel del Arco, con quien me entrevisté personalmente en el Teatro Pavón Kamikaze en 2017: a ambos, gracias por vuestra generosidad, por vuestro tiempo y por vuestro inefable trabajo artístico, que siempre me ilumina.

## ÍNDICE

I. AGRADECIMIENTOS .....	1
II. RESUMEN .....	4
III. ABSTRACT .....	5
1. INTRODUCCIÓN.....	7
1.1. Justificación .....	7
1.2. Metodología e hipótesis .....	8
1.3. Objetivos.....	10
2. ¿QUÉ ES LA INCOMUNICACIÓN?.....	11
2.1. Estructura del proceso comunicativo .....	11
2.1.1. Estructura del proceso comunicativo del teatro .....	15
2.1.2. El signo .....	23
2.2. El concepto de incomunicación: ¿ausencia o parcialidad? .....	31
2.3. Aspectos psicológicos y sociales de la incomunicación .....	42
2.4. Manifestaciones de la incomunicación en el arte .....	60
2.4.1. Música .....	61
2.4.2. Pintura .....	64
2.4.3. Poesía .....	68
2.4.4. Novela .....	71
2.4.5. Cine .....	81
2.4.6. Síntesis de las relaciones incomunicación – arte .....	87
2.5. Limitaciones comunicativas en el teatro .....	88
2.5.1. Limitaciones del código .....	88
2.5.2. Limitaciones derivadas de la naturaleza del teatro.....	90
2.5.3. Limitaciones como consecuencia del contexto .....	95
2.5.4. Limitaciones derivadas de la puesta en escena .....	97
2.5.4. Limitaciones físicas.....	99
3. LA PLASMACIÓN DE LA INCOMUNICACIÓN EN EL TEATRO .....	100
3.1. Acercamiento histórico a la incomunicación en el teatro del siglo XVII, siglo XIX y siglo XX.....	100
3.1.1. Siglo XVII.....	104
3.1.1.1. Teatro Isabelino: Shakespeare .....	104
3.1.1.2. Siglo de Oro español: Lope de Vega y Calderón de la Barca .....	116
3.1.1.3. El clasicismo francés: Molière .....	125
3.1.1.4. Tensiones y contradicciones: la incomunicación del siglo XVII .....	128
3.1.2. Siglo XIX .....	128

3.1.2.1. Henrik Ibsen .....	128
3.1.2.2. August Strindberg.....	133
3.1.2.3. Antón Chéjov.....	137
3.1.2.4. Grietas: la incomunicación a finales del siglo XIX.....	146
3.1.3. Siglo XX.....	147
3.1.3.1. Vanguardias: la incomunicación a principios del siglo XX .....	147
3.1.3.2. Realismo norteamericano y nuevas dramaturgias en EEUU.....	152
3.1.3.3. Teatro existencialista .....	169
3.1.3.4. Teatro del absurdo .....	172
3.1.3.5. Angry Young Men.....	180
3.1.3.6. Aniquilamiento: la incomunicación en el siglo XX .....	183
3.2. El silencio: Harold Pinter y Tennessee Williams .....	185
3.2.1. La amenaza pinteriana.....	185
3.2.2. El desgarró sureño .....	198
3.3. La palabra incomunicada: Bernard-Marie Koltès y Sergi Belbel.....	206
3.3.1. De la mercancía humana a la incomunicación .....	206
3.3.2. La palabra: una retórica arrolladora e implacable.....	213
3.4. El abismo de la comunicación: la incomunicación en la puesta en escena .....	229
3.4.1. <i>Refugio</i> , de Miguel del Arco .....	233
4. EL TEATRO COMO ESPEJO DE LA SOCIEDAD .....	245
4.1. La incomunicación en la era de la comunicación: dramaturgias actuales .....	245
4.1.1. Una muy cercana retrospectiva: últimos años del siglo XX .....	245
4.1.1.1. Jean-Luc Lagarce.....	245
4.1.1.2. Sarah Kane.....	251
4.1.1.3. Yasmina Reza.....	255
4.1.1.4. Otras manifestaciones de la incomunicación a finales del siglo XX....	257
4.1.2. El ahora: siglo XXI .....	257
4.2. Teatro y sociedad, ¿vasos comunicantes?.....	275
4.3. Hipercomunicación e infoxicación .....	286
4.4. El neoliberalismo, el poder y la sociedad de consumo .....	296
4.5. El espacio como fuente de incomunicación.....	305
5. CONCLUSIONES.....	311
6. BIBLIOGRAFÍA .....	320
7. VIDEOGRAFÍA.....	355

## II. RESUMEN

Esta tesis doctoral, titulada *El concepto de incomunicación en el teatro como espejo de la sociedad*, pretende investigar, ante la preocupación e interés que detectamos acerca de esta problemática hoy, el alcance, definición, procesos colaterales, causas y consecuencias de este fenómeno de déficit comunicativo a través de los trasvases e interrelaciones entre el teatro y la sociedad, dado que el primero, como toda expresión artística, es fruto siempre del segundo y sus circunstancias y peculiaridades, por lo que aquí se trata de extrapolar conclusiones elocuentes desde un campo al otro, teniendo en cuenta, además, que la incomunicación tiene un papel esencial en el teatro como motor dramático, lo cual favorece sus paralelismos.

Por tanto, entre los objetivos marcados, se incluye el delimitar y esclarecer qué significa el concepto de incomunicación que nos atañe, partiendo de ello de diversas dimensiones que den una idea amplia y global del fenómeno; es decir, el campo filosófico, sociológico, filológico y artístico, con especial incidencia del campo teatral dentro de este último. Seguidamente, abordar y confirmar la relación como vasos comunicantes entre el teatro y la sociedad, siempre con la mirada puesta en cómo la primera muestra la incomunicación para interrelacionarlo con el segundo. Junto a ello, se analiza la inherencia de este fenómeno con el teatro a través de un hilo conductor dramático y escénico, mostrando así el constante interés del ser humano por la incomunicación y tomando para ello los principales hitos teatrales y dramáticos, tales como Shakespeare, Calderón de la Barca, Ibsen, Strindberg, Chéjov, Pinter, Koltès, Tennessee Williams, Sergi Belbel, etc. Y, por último, a través del teatro producido hoy y de todo lo estudiado anteriormente, examinar cómo afecta la incomunicación a la sociedad actual, qué motivaciones se esconden tras ella.

Entre los resultados obtenidos, se define la incomunicación como un proceso marcado por la parcialidad comunicativa, como la distorsión del proceso comunicativo afectado por el ruido, no por la ausencia de comunicación, ofreciéndose el neologismo de «infracomunicación» por acercarse más a su significado, por lo que se esconde tras el fenómeno. De igual manera, se detecta la incidencia de la incomunicación en el teatro, y por tanto en la sociedad, a lo largo de toda la historia, con una perenne y profunda ramificación social y especial afección en el momento actual, en una paradójica «incomunicación de la era de la hipercomunicación». Y, asimismo, se clasifica la incomunicación de los diferentes momentos históricos: atávica la referida a la Antigua

Grecia; moral la que atañe al siglo XVII; identitaria la que encontramos en la segunda mitad del siglo XIX; ontológica en gran parte del siglo XX; del Yo durante los últimos compases del mismo siglo; e incomunicación mediática la referida a la actualidad.

Las conclusiones confirman los objetivos marcados y arrojan luz sobre la relación entre la incomunicación y el solipsismo del ser humano, la inherencia de este fenómeno a nosotros y la perpetua necesidad insatisfecha de comunicarnos con el Otro, jugando un papel vital en el proceso la «comunicación desde la apariencia» y la quiebra de la comunicación genuina. El lenguaje verbal y el silencio, como procesos contrapuestos, ejercen también una potente influencia en la incomunicación desde sus respectivas ópticas, causando grietas y distancia entre los seres humanos: en la sociedad actual, caracterizada por la modernidad líquida, procesos como la hipercomunicación y la infoxicación, el neoliberalismo, el poder y el consumismo, y los espacios, y todo lo derivado de ello, son algunos de los factores potenciadores de la incomunicación. A ello no es ajeno el teatro, que también se ve afectado por la incomunicación y puede estar dirigiéndose hacia la configuración de un arte rizomático.

Palabras clave: Incomunicación; Teatro; Hipercomunicación; Sociedad; Solipsismo.

### **III. ABSTRACT**

This PhD thesis, entitled *The concept of miscommunication in theater as a mirror of society*, seeks to investigate, given the concern and interest we detect relating to this problem today, the scope, definition, collateral processes, causes and consequences about this phenomenon of deficit communicative throughout the transfers and interrelations between theater and society, since the first one, like all artistic expression, is always the result of the second and its circumstances and peculiarities, so our goal is to extrapolate eloquent conclusions from a field to another, considering, in addition, that the miscommunication plays an essential role in theater as a dramaturgical engine, which favors its parallels.

Therefore, among the objectives set, it is included the delimitation and clarification of what the concept of miscommunication means, based on various dimensions that give us a broad and global idea of the phenomenon; that is, the philosophical, sociological, philological and artistic field, with special emphasis on the theatrical field. Next, to approach and confirm the relationship as communicating vessels between theater and society, always with an eye on how the first one shows

miscommunication to interrelate with the second. Along with this, the inherence of the phenomenon to theater is analyzed through a dramaturgical and scenic guiding thread, thus showing us the constant interest of human being for miscommunication and using for it the main theatrical and dramaturgical landmarks: Shakespeare, Calderón de la Barca, Ibsen, Strindberg, Chekhov, Pinter, Koltès, Tennessee Williams, Sergi Belbel, etc. And, finally, through the theater produced today and everything that has been studied previously, to examine how miscommunication affects the current society, what motivations are hidden behind it.

Among the results obtained, miscommunication is defined as a process marked by communicative bias, such as the distortion of the communicative process affected by noise, not by the absence of communication, offering the neologism of “infracommunication” in order to get closer to its meaning, consequently hiding behind the phenomenon. Similarly, the incidence of miscommunication in theater, and therefore in society, is detected throughout history, with a perennial and deep social ramification and special impact at the present time, in a paradoxical “miscommunication of the era of hypercommunication”. In addition, the miscommunication of different historical moments has been classified: atavistic, the one referred to the Ancient Greece; moral, that concerns the seventeenth century; identity, that we find in the second half of the nineteenth century; ontological, in the majority of the twentieth century; “ego's miscommunication”, during the last measures of the same century; and finally, mediatic miscommunication, referring to today.

Conclusions confirm the objectives set and shed light on the relationship between miscommunication and solipsism of human being, the inherence of this phenomenon to people and the perpetual unmet need to communicate with the Other, playing a vital role in the process the appearances and the break of genuine communication. Verbal language and silence, as opposed processes, also exert a powerful influence on miscommunication from their respective optics, causing distance between human beings: in today's society, characterized by liquid modernity, processes such as hypercommunication, infoxication, neoliberalism, power and consumerism, in addition to spaces, and everything derived from it, are some of the factors that enhance miscommunication. Theater is not a stranger to this issue, because is also affected by miscommunication and may be heading towards the birth of a rhizomatic art.

**Keywords:** Miscommunication; Theater; Hypercommunication; Society; Solipsism.



## 1. INTRODUCCIÓN

### 1.1. Justificación

Visualicemos, en el sur de España, a un chico de trece años que, desde su infancia, siempre preocupado por sus problemas para comunicarse con los demás, para expresarse como pretendía, atenazado por la timidez, comienza a hacer teatro, alentado a duras penas por un amigo, como vía para superar su inseguridad. El experimento funciona y el teatro crece en el joven, quedando esta preocupación por la incomunicación latente en él a lo largo de los años: al comenzar su vida universitaria, estudia el grado en Arte Dramático, las técnicas actorales para transmitir y comunicar al espectador; más tarde, comienza a escribir teatro como una nueva vía para expresarse, para conseguir comunicar; y, finalmente, al realizar un máster en esta misma universidad para continuar sus estudios teatrales, finalmente toda esta inquietud por el hecho de lograr llegar al otro, se plasma en un TFM titulado *El concepto de incomunicación en el teatro: “El Amante” de Harold Pinter y “Caricias” de Sergi Belbel* (Butrón, 2015a). Sí, como pueden suponerse, aquel chico tímido es quien ahora escribe estas líneas; aquella vivencia subyace claramente bajo el deseo de llevar a cabo esta investigación, que comenzó a atisbarse durante el Máster de Teatro y Artes Escénicas, pero que, como narrábamos, ha estado siempre presente.

Desde el comienzo de nuestra existencia como especie, ya en las pinturas prehistóricas, el ser humano ha tratado de comunicarse, ha crecido y construido en sociedad, en relación con los demás, y entendiendo ello como forma de avanzar armónicamente y en consonancia. Pero también, como la cara y la cruz de una moneda, desde nuestro surgimiento hemos experimentado problemas para comunicarnos, nos hemos enfrentado, hemos disentido sin posibilidad de comprensión, bien por falta de voluntad o bien por imposibilidad, y hemos destruido como forma de avanzar *sobre* los otros. Nuestra necesidad de comunicarnos y relacionarnos, como seres sociales que somos, se contrapone a nuestras dificultades para conseguirlo, para atajar las limitaciones al expresarnos e intentar ser entendidos por los otros; o lo que es lo mismo, se enfrenta a esa problemática que denominamos genéricamente incomunicación, pero sobre la cual, a pesar de su especial vigencia y mención en estos días, es preciso seguir investigando y ahondando, evitando análisis someros y sorteando superficialidades, tópicos y líneas borrosas, para discernir así la profundidad de sus ramificaciones; sus

causas y motivos a lo largo de la historia y en el hoy día; sus relaciones íntimas con la sociedad; y posibles vías de alivio para la problemática que nos planteamos y pretendemos estudiar en estas páginas, estableciendo para ello comparativas y relaciones entre el teatro y la sociedad como modo de análisis.

Y es que, precisamente hoy, en la era de la hipercomunicación, cuando supuestamente es más sencillo que en ningún otro tiempo de la humanidad relacionarnos con los otros, gracias a los avances tecnológicos y a las múltiples posibilidades y aplicaciones digitales que tenemos a nuestra disposición, que facilitan que, prácticamente en cualquier momento y en cualquier lugar, nos comuniquemos con cualquier persona o volquemos nuestra opinión en cualquier red social; precisamente hoy, decíamos, la incomunicación, un problema siempre velado pero implícito, nos parece una cuestión más visible y preocupante. Por tanto, nuestra investigación toma aún más sentido actualmente, más razón de ser: consiguientemente, creemos que es de alta utilidad y gran valor llevarla a cabo; y, sobre ello, navegaremos a partir de ahora.

## **1.2. Metodología e hipótesis**

En cuanto a la metodología a emplear, realizaremos un trabajo a camino entre la revisión bibliográfica sobre la incomunicación en todas sus dimensiones, tanto social como dentro del ámbito teatral, así como en torno a su plano lingüístico, filosófico y psicológico, y el campo experimental, a través del análisis de diversas obras teatrales a lo largo de la historia del teatro y tomando como caso práctico nuestro momento actual, teniendo siempre en cuenta que esta revisión bibliográfica servirá para apoyar y sustentar al campo experimental que nos hemos marcado como horizonte. De igual forma, utilizaremos un método inductivo de trabajo, es decir, partiremos de lo particular a lo general: avanzamos desde el supuesto de que la incomunicación es parte intrínseca del teatro, y dado que todo arte es espejo de la sociedad que lo origina, extraeremos a través de esta particularidad teorías y postulados generales sobre la incomunicación en la sociedad, sobre todo en el hoy día, para hablar de la incomunicación en sí y de la incomunicación ahora, como problemática de relevancia sobre la que investigar; por lo tanto, la hipótesis que defendemos es la enorme prevalencia de la incomunicación en nuestra sociedad, muy vigente hoy, y su posible análisis desde el teatro.

Así pues, tras esta introducción -marcada la justificación, metodología, problemática, hipótesis y objetivos-, ya en el primer capítulo, a modo de marco teórico

y estudio de la cuestión, abordaremos la definición de la incomunicación en sí, partiendo de la estructura del proceso comunicativo, es decir, el funcionamiento y esquema de la comunicación entre los seres humanos como requisito previo para hablar de la incomunicación, pasando después a sumergirnos en la comprensión del proceso comunicativo en el contexto teatral y en la semiología y el estudio de las influencias del signo en la incomunicación, tras analizar su importancia al relacionarnos entre personas. Después, estableceremos si el concepto de incomunicación se refiere o acerca más a la parcialidad de la comunicación o a la ausencia de la comunicación, abordando puntos de vista filológicos, filosóficos y relativos a la comunicología, e introduciendo el concepto de infracomunicación; más tarde, seguiremos estudiando la incomunicación desde postulados de la psicología y la sociología. Seguidamente, trataremos ya la relación profusa y continua de la incomunicación con el arte para completar así nuestro estudio inicial, abordando la relación con la música, la pintura, la poesía, el cine y la novela, y terminando con una síntesis de estas relaciones entre incomunicación y arte para desgarnar una serie de conclusiones. Como epílogo de este primer capítulo acerca de la incomunicación, y a modo de transición con el siguiente, trataremos las limitaciones comunicativas del teatro, vinculadas con el código, la propia naturaleza del teatro, como consecuencia del contexto, derivadas de la puesta en escena y, por último, físicas.

En el segundo capítulo, trataremos el estudio de la incomunicación en relación propiamente con el teatro, comenzando un acercamiento histórico de la incomunicación en el teatro del siglo XVII, XIX y XX, es decir, un hilo conductor de este fenómeno a lo largo de la historia del arte dramático, de sus relaciones intrínsecas, tratando en el siglo XVII el teatro isabelino y Shakespeare, el Siglo de Oro Español con Lope de Vega y Calderón de la Barca y el clasicismo francés con Molière; la segunda mitad del siglo XIX con Ibsen, Strindberg y Chéjov; y el siglo XX con las vanguardias de principios de la centuria, el realismo norteamericano y las nuevas tendencias en los Estados Unidos, el teatro existencialista, el Teatro del Absurdo, y el movimiento inglés de los Angry Young Men, terminando el estudio de cada uno de estos tres siglos con una reflexión a modo de síntesis sobre las conclusiones extraídas. Seguidamente, seguiremos nuestro hilo conductor centrándonos en dos aspectos relacionados con la incomunicación que ya habrán sido expuestos: el silencio, a través de Harold Pinter y Koltès, y la palabra, mediante Tennessee Williams y Belbel. Terminaremos el capítulo tratando la relación de la incomunicación y el teatro con su puesta en escena, un aspecto que no podemos

olvidar para no centrarnos únicamente en la dramaturgia, poniendo el foco sobre un montaje reciente: *Refugio*, de Miguel del Arco.

Y ya en el tercer capítulo, estableceremos interrelaciones entre el teatro y la sociedad para definir de qué manera se muestra la incomunicación y qué podemos extraer de este concepto en torno a nuestras relaciones humanas, es decir, qué nos dice el teatro de la incomunicación. En primer lugar, seguiremos con el hilo conductor del teatro y la incomunicación, pero ya tomando el caso práctico del teatro actual comenzando los últimos años del siglo XX – sobre todo, con Lagarce, Sarah Kane y Yasmina Reza- y siguiendo con los autores y tendencias más recientes hasta el hoy. Después, abordaremos ya más profundamente la relación de vasos comunicantes del teatro y la sociedad con las conclusiones derivadas hasta ese momento de la investigación; más tarde, ya en relación al siglo XXI y las posibles razones que expliquen este fenómeno comunicativo, estudiaremos la hipercomunicación y la infoxicación, la importante vinculación del espacio con la incomunicación y el neoliberalismo y la sociedad de consumo. Para finalizar, como es preciso, estableceremos una serie de conclusiones que den término y completen los resultados de nuestra investigación, todo lo derivado de nuestro estudio.

### **1.3. Objetivos**

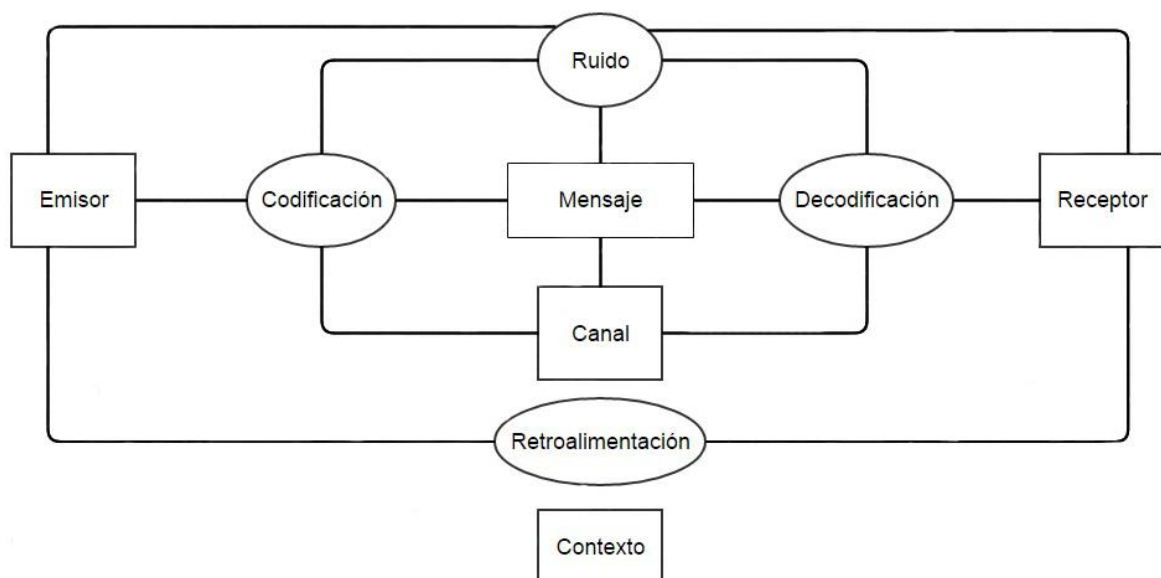
Por tanto, de cara a nuestra investigación, y siempre buscando soluciones a los problemas detectados que hemos mencionado, es preciso marcar y delimitar una serie de objetivos para esta investigación que respondan claramente a esta intención, y que hemos concretado en los siguientes cuatro:

- Clarificar el concepto de incomunicación a través de un análisis que englobe las diversas ópticas del fenómeno: filológica, filosófica, sociológica, psicológica, artística y, singularmente, teatral.
- Establecer la relación de teatro y sociedad como vasos comunicantes, ahondando en el reflejo de la incomunicación en el primero por parte del segundo.
- Desgranar la condición inherente de la incomunicación al teatro mediante un hilo conductor que revele su preponderancia como motor dramático, a la par que mostrar la preocupación perenne del ser humano por esta problemática.
- Estudiar la incidencia de la incomunicación en nuestra sociedad actual tomando como referencia el teatro de los últimos tiempos y todo lo extraído antes.

## 2. ¿QUÉ ES LA INCOMUNICACIÓN?

### 2.1. Estructura del proceso comunicativo

El primer paso para comprender qué es la incomunicación cruza en primer lugar por la necesidad de explicar la estructura del proceso comunicativo, pues el concepto de incomunicación no puede entenderse sin abordar inicialmente el de comunicación; no tanto porque sean conceptos antagónicos o no, como trataremos en el siguiente punto, sino porque son inherentes el uno al otro. Así, y en líneas generales, podemos decir que la comunicación es un proceso de transmisión de información entre dos o más individuos por medio de una esfera signica y una normativa semántica compartida por todos los participantes; o, dicho de otro modo, podríamos coincidir en que la comunicación sería la transferencia de señales y signos –entendidas éstas desde el punto de vista de la semiología-<sup>1</sup> a través de un código común tanto para el emisor como para el receptor. El esquema que ilustra la estructura del proceso comunicativo, dado el carácter dinámico de la comunicación y la propia naturaleza del fenómeno, es complejo y ha sido estudiado ampliamente; el siguiente cuadro gráfico nos ayudará a obtener una panorámica general de los conceptos que vamos a manejar:



**Ilustración 1. Esquema del proceso comunicativo. Elaboración propia.**

Como primera observación, para poder interpretar adecuadamente el cuadro, advertimos que el ruido afecta a todo el resto de componentes y que la retroalimentación es

<sup>1</sup> La semiología concibe el signo como una entidad lingüística formada por significados, significantes y referentes, cuya presencia en la sociedad se debe analizar y estudiar; o, como se conoce en la Teoría triádica de Peirce, un signo es “lo que al conocerlo nos hace conocer algo más” (CP, 8.332, 1904).

ambivalente tanto para el emisor como para el receptor. Como es natural, cada elemento de este modelo cumple una función vital y diferenciada dentro del proceso, de modo que no es posible la comunicación cuando alguno de sus elementos básicos se encuentra ausente o no funciona correctamente; o al menos, cuando esto ocurre, la comunicación que se produce es disfuncional, no es eficiente, pues todos estos elementos crean un ciclo concatenado y vinculado, lo cual entronca con el debate sobre si la incomunicación atiende a una ausencia o parcialidad de la comunicación, que abordaremos más adelante pero que conviene traer a colación ya.

Basándonos en lo expuesto por el lingüista y filólogo ruso Roman Jakobson (1960), el emisor o destinador, primeramente, transmite un mensaje cuya elaboración se hace valer de una secuencia de signos y, por lo tanto, realiza una labor de codificación en la medida en que es él mismo el que escoge estos signos según cómo quiera vehicular el sentido de su mensaje. El receptor o destinatario, por su parte, es el que recibe este mensaje que le han dirigido y, llevando a cabo una tarea inversa al emisor, lo decodifica; es decir, desentraña el significado del mensaje y lo interpreta. Así, podemos entender el mensaje como el objeto de la comunicación, ese flujo de información elaborado mediante una secuencia de signos que el emisor transmite al receptor a través de un canal. Este último elemento, el canal o contacto, influye a su vez en la comunicación y, de hecho, la propicia, pues otorga un soporte para que se produzca; o, en otras palabras, dispensa un medio físico, ya sea este natural, como la luz o el aire, o artificial, como los medios tecnológicos.<sup>2</sup> También hemos hecho mención al código mediante los términos codificación, referido este al proceso llevado a cabo por el emisor, y decodificación, aludiéndose en este caso a la tarea del receptor; este elemento, el código, engloba al conjunto de signos que se conciertan, según determinadas normas semánticas y aspectos culturales, por el emisor para elaborar su mensaje y que el receptor debe conocer para poder entenderlo, pues de lo contrario la comunicación entre ambos no será posible.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> El aire actúa como canal en una conversación entre dos personas; y un medio tecnológico, como por ejemplo internet mediante la red social *Facebook* o cualquier otra, también juega este papel. Otros canales comunes son los hilos telefónicos en una conversación oral, los periódicos, los libros, la televisión, etc.

<sup>3</sup> El idioma según el cual se articulan las palabras de un mensaje es el tipo de código más claro; pero también las señales de tráfico suponen un código muy común. Hay códigos lingüísticos, escritos o naturales –orales o gestuales, como en el lenguaje de los sordomudos–; y códigos no lingüísticos, tales como los códigos auditivos, gestuales y visuales. También existen los códigos extralingüísticos, independientes del lenguaje pero igualmente perceptibles para nosotros, y que Pierre Guiraud divide en lógicos, sociales y estéticos (1972).

De igual forma, otro factor de la comunicación, el contexto, representa en un sentido general el compendio de circunstancias temporales, sociales, personales, espaciales, culturales, etc., que afectan al emisor y al receptor y, por consiguiente, inevitablemente supeditan el mensaje. Sin embargo, Roman Jakobson habla de un contexto de referencia, más allá de un contexto de situación; es decir, habla del contexto como la realidad objetiva, aquello de lo que se trata o se alude en el mensaje. Y, por tanto, podríamos hablar del referente, clave en el modelo de Jakobson, como un elemento particular en el proceso comunicativo si lo distinguimos debidamente del contexto propiamente dicho. Con estos mimbres, y tomando como un posible caso práctico que, a las cinco de la tarde, Y llama por teléfono fijo a X y le dice: “Oye, ven a mi casa a estudiar para el examen del martes”, podríamos ejemplificar el funcionamiento del proceso comunicativo diciendo que aquí Y sería el emisor; X sería el receptor; el mensaje sería “Oye, ven a mi casa a estudiar para el examen del martes”; el canal sería el hilo telefónico; el código sería el español oral; el contexto serían las cinco de la tarde y que, además, tanto X como Y comparten una asignatura; y el referente sería el examen en sí. Es palpable, no obstante, que este es un caso simple y que no siempre el esquema del proceso comunicativo es tan sencillo y claro; de lo contrario, no surgirían problemas o fallas en la comunicación de manera tan frecuente e, incluso, rutinaria. Además, si aludimos al terreno artístico, ya sea el cine, la música o el teatro, lo cual nos atañe específicamente, y como veremos en breve, todos estos campos poseen patrones caracterizados por sus propias singularidades.

En cualquier caso, Jakobson otorga a estos elementos de la comunicación, o factores en su propia terminología, una serie de funciones en cuanto a lo que el lenguaje se refiere y su empleo por parte del ser humano. Y aunque la comunicación va mucho más allá del mero lenguaje verbal que el autor trata en su estudio, su completo análisis proporciona ideas muy lúcidas sobre el funcionamiento del esquema comunicativo que es necesario reseñar si queremos obtener una visión integral sobre el problema de la incomunicación, como pretendemos.

Así, el emisor tendría una función emotiva, en tanto que éste revela su actitud ante lo que está manifestando mediante su expresividad: sus sentimientos, estados de ánimo, interés, etc., o lo que es lo mismo, tilda de una emoción a su expresión; el mensaje una función poética, ya que se “proyecta el principio de la equivalencia del eje de selección al eje de combinación” (Roman Jakobson, 1981: 360), es decir, juega en el

mensaje un papel muy importante la estética, la forma en que se exterioriza algo; el receptor posee una función conativa, pues el emisor está esperando de él una reacción ante lo que le expresa, espera influir en él y, por ello, le apela; el contexto una función referencial, también llamada representativa, denotativa o cognoscitiva, porque alude a la realidad extracomunicativa y obligadamente está implícita en todo acto comunicativo; el canal una función fática, debido a que busca, principalmente, verificar la comunicación entre el emisor y el receptor, o bien establecer dicha comunicación, así como concluirla, interrumpirla o prolongarla; y el código, por último, una función metalingüística, ya que se refiere al código en sí mismo, a la normativa establecida que tanto el emisor y el receptor deben conocer para ser capaces de comunicarse entrambos.

Es importante apuntar que estas funciones sencillamente predominan en cada uno de los distintos factores, pero no los determinan y reducen, sino que se complementan y se interpelan unos a otros, pues “nos sería difícil hallar mensajes que satisficieran una única función. La diversidad no está en un monopolio por parte de alguna de estas varias funciones, sino en un orden jerárquico de funciones diferente” (Jakobson, 1981: 353). Si hablamos del teatro, esto es aún más visible, dada la multiplicidad de signos que entran en juego en este ámbito, favoreciéndose así la diversidad de funciones.

No obstante, aún existen otros elementos que toman parte en el proceso comunicativo y que complican aún más su funcionamiento, pero sin los cuales es imposible explicar el proceso comunicativo y su relación con la incomunicación. Apoyándonos ahora en el modelo lineal de Shannon y Weaver, a partir de su teoría matemática de la comunicación (1981), y en el modelo circular de Osgood y Schramm (Rodrigo Alsina, 1995), uno de ellos sería la retroalimentación o *feedback*, que, en cierto modo, completa el ciclo del esquema, pues alude a la transmisión de información del receptor en respuesta al mensaje que le ha dirigido primeramente el emisor; de este modo, la retroalimentación supone un cambio de roles entre el emisor y el receptor y la interacción entre ambos, la complementariedad entre el uno y el otro, siendo además clave para discernir si la comunicación entre ellos se ha efectuado correctamente y, lo que es más importante, para conocer qué es lo que ha entendido el receptor.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Puede hablarse de una retroalimentación interna, cuando nos referimos a nuestras propias impresiones ante una determinada situación, y de una retroalimentación externa, al hablar de aquella; y también de una retroalimentación positiva, cuando se recibe una respuesta constructiva o se fomenta la propia



El ruido, por su parte, es toda aquella interferencia que perturbe o suponga una barrera para una ejecución óptima del proceso comunicativo, todo aquello que impida una comunicación incólume y eficiente, todo aquello que la dañe; como veíamos en el cuadro gráfico anterior, es sensible de afectar a cualquier elemento del mismo y, por lo tanto, lo es también de alterar y distorsionar el propio mensaje. La redundancia, por último, consiste en la existencia dentro del mismo mensaje de elementos que, en un sentido estricto, no aportan información nueva o, incluso, llegan a reiterar fracciones del propio mensaje; en aras de prevenir la intromisión del ruido y los obstáculos que esto causa en la comunicación, la redundancia acaba siendo un elemento «defensivo» muy empleado en el lenguaje, ya sea a modo de repetición o de resalte de partes del mensaje, estando presente de manera común en todas las lenguas.<sup>5</sup>

Como puede verse, tanto la mencionada retroalimentación como la redundancia ocupan lugares preeminentes en cuanto al estudio de la incomunicación, si bien es el ruido el elemento clave en cuanto a ello: y es que la acepción del ruido tal y como lo estamos tratando trasciende su molestia sonora; es decir, no nos referimos únicamente al ruido acústico, sino que vamos mucho más allá, pues también puede ser ruido dentro del proceso comunicativo, por ejemplo, una mala ortografía y/o caligrafía; exceso de información en el mensaje; un problema de afonía en el emisor; un receptor distraído y/o carente de atención; problemas auditivos; la anfibología y otros empleos erróneos del código comunicativo; los prejuicios, tanto por parte del emisor como del receptor; fricciones en las relaciones sociales; la desconfianza; y un largo etcétera.

### **2.1.1. Estructura del proceso comunicativo del teatro**

Llegados a este punto, es preciso analizar el funcionamiento singular del esquema comunicativo en el hecho teatral. En esencia, el proceso, analizado de forma muy elemental, es el mismo: un emisor transmite un mensaje, previa codificación, mediante un canal y en un contexto concreto, a un receptor determinado, que para entenderlo debe decodificarlo. Sin embargo, en el teatro, detrás de esto hay algo más, ya que, para empezar, el emisor, a diferencia del modelo básico, es múltiple: es posible entender que el emisor es el actor, que a la vez está interpretando un personaje y

---

comunicación, y de una retroalimentación negativa, cuando se recibe una respuesta destructiva o se busca el terminar la comunicación. De igual forma, existe una retroalimentación tanto verbal como no verbal y tanto intencional como no intencionada.

<sup>5</sup> Un ejemplo de redundancia puede ser la muy común expresión “subir arriba”; lo cual, además, supone un tipo de pleonismo.

emitiendo su mensaje, con lo cual el emisor podría calificarse como un “binomio actor-personaje” (Núñez Alonso, 2007: 119); pero, desde otro enfoque, es también posible apuntar que el emisor, además del propio actor-personaje, sería el director escénico, el dramaturgo que ha escrito la obra y creado el personaje e incluso otros colaboradores o asesores que puedan haber intervenido en el trabajo teatral:

Todo espectáculo teatral presenta pues esa doble emisión por la cual expresión dramática (que da lugar al mundo dramático o “MD”) y expresión teatral (que da lugar a un mundo escénico o “ME”) se superponen. El primero lo recrea el dramaturgo empírico con el texto secundario y los personajes en sus diálogos y el segundo se configura mediante los procesos de escenificación. El primero es un mundo real, para quienes lo habitan, el segundo es un mundo ficticio, cuya existencia se asienta en la convención. (Manuel F. Vieites, 2016: 1163).

El receptor, por su parte, es también múltiple y diverso, ya que responde a todos los espectadores que estén asistiendo a la función, ese todo global que se denomina con el término «público» y que además no supone nunca un conjunto pasivo, ya que...

...el espectador selecciona las informaciones, las escoge, las rechaza y empuja al comediante en una dirección determinada por medio de unos signos débiles pero claramente perceptibles por el emisor. Además, no hay un espectador sino una multiplicidad de espectadores que reaccionan los unos sobre los otros [...]. Finalmente, [...] es el espectador, más que el director, quien fabrica el espectáculo. [...] debe recomponer la totalidad de la representación en sus ejes vertical y horizontal. [...] Está obligado no solo a seguir una historia, una fábula [...], sino a recomponer en cada instante la figura total de los signos que concurren en la representación. (Ubersfeld, 1989: 32).

Pero aún hay más, pues aparte de los ya mencionados, también serían receptores en el teatro el resto de actores-personajes, los técnicos de luces o sonido, los tramoyistas o el regidor si los hubiera, etc. Por lo tanto, vemos como tanto en la emisión como en la recepción, existe un doble nivel.

En cuanto al código, quizá el elemento del proceso comunicativo teatral más significativo, podría decirse que está formado por una compleja y diversa superposición de signos que dan lugar al llamado «signo teatral» —sobre lo que volveremos más adelante— y que en ello tiene un papel fundamental la denominada «convención teatral», o lo que es lo mismo, el cúmulo de reglas y acuerdos tácitos establecidos entre el público y los actores, el director, el dramaturgo, etc. para desarrollar el hecho teatral

dentro de unos marcos lúdicos y de representación flexibles y mediante la cual la ficción presentada por los segundos es aceptada, en principio, por los primeros durante el tiempo que se prolongue; en esta variedad de códigos, asimismo, unos pueden prevalecer sobre otros, aunque generalmente se conjuntan subordinados unos a otros según la armonía requerida. Así, y en un sentido aún más amplio, el código teatral estaría compuesto de los siguientes elementos:

Código lingüístico + códigos perceptivos (visual, auditivo) + código sociocultural (decoro, verosimilitud, psicología, etc.) + códigos propiamente espaciales (espacial-escénico, lúdico, etc., que codifican la representación en un momento dado de la historia). (Ubersfeld, 1989: 29).

Los actores, por lo tanto, utilizan códigos también variados para transmitir el mensaje, tales como lingüísticos, espaciales, kinésicos, etc. Y, de igual forma, podríamos extender el código sociocultural más allá de lo escénico, incluir el plano de la realidad.

El canal, en lo referente al teatro, depende específicamente del tipo de espectáculo al que se asista y sus singularidades propias, pero, por lo general, no puede reducirse a un solo elemento, como sería el aire, pues el teatro suele demandar del espectador su mirada y su escucha; sin embargo, también es posible que en el espectáculo se usen olores concretos o que el espectador deba tocar o degustar algo, e incluso que la función se lleve a cabo a oscuras o no se utilice la palabra, con lo cual, y como apunta Núñez Alonso, en líneas generales “el canal en la comunicación teatral correspondería a los cinco sentidos, pudiendo hablar del canal auditivo, visual, táctil, olfativo [y gustativo]” (2007: 119).

El contexto, por su parte, también se complica al aplicarlo al teatro y su esquema de comunicación, porque deberíamos diferenciar dos niveles muy diferentes: el contexto propio donde se esté llevando a cabo la función –por ejemplo, una sala teatral de nombre X a las 20h de la tarde en España- y, por otro lado, el contexto en el que la representación se enmarca –digamos como ejemplificación que el siglo XVII en Italia- y en el que, por lo tanto, también se trata de incluir al espectador que está asistiendo a la función; como vemos, el contexto del público y el de la función teatral no tiene por qué coincidir, pero la relación entre ambos, tanto a nivel ideológico como a nivel social, es crucial (De Marinis, 1982).

Y, por último, el factor vital de la comunicación, el mensaje, vendría a ser en el teatro el conjunto de signos que componen la unión del texto y la representación (Ubersfeld, 1989), teniendo en cuenta, además, que en el teatro se reciben mensajes simultáneos con informaciones provenientes de la escenografía, la interpretación, el vestuario, etc.; como hemos referido, es un mensaje muy complejo, pues parte de un emisor múltiple hacia unos receptores igualmente múltiples, transmitido mediante distintos canales y en diversos códigos, que tanto los actores como el espectador deben conocer para poder descifrarlo:

En la representación, todo mensaje teatral exige, para ser decodificado, una multitud de códigos, lo que permite, paradójicamente, que el teatro sea entendido y comprendido incluso por quienes no dominan *todos* los códigos. [...] No siempre hemos entendido [todos] los signos [...], pero quedaban todos los otros códigos que posibilitaban una suficiente comprensión de los signos. (Ubersfeld, 1989: 23).

Sin embargo, nunca todos los receptores dominarán los códigos al mismo nivel, por lo que su decodificación y, por ende, su comprensión del mensaje, no puede ser la misma, con todos los problemas de incomunicación que ello conlleva.

Así, aplicando el modelo de Jakobson al teatro y apoyándonos en lo escrito por Anne Ubersfeld, es posible coincidir en que la función emotiva, que alude al emisor, “la impone el comediante con todos sus medios físicos y vocales”, mientras que “el director y el escenógrafo la disponen «dramáticamente» en los elementos escénicos”; la función conativa, referente al destinatario, “obliga al doble destinatario de todo mensaje teatral – al destinatario/actor (personaje) y al destinatario/público- a tomar una decisión, a dar una respuesta, aunque ésta sea provisional y subjetiva”; la función referencial, por su parte, “hace que el espectador tenga siempre presente el contexto (histórico, social, político y hasta psíquico) de la comunicación, remite a un «real»”; la función fática, al respecto del canal, “recuerda en todo momento al espectador las condiciones de la comunicación y su presencia como espectador teatral”, ya que “interrumpe o estrecha el contacto entre el emisor y el receptor, mientras que en el interior el diálogo asegura el contacto entre personajes”; la función metalingüística, que atañe al código, “se presenta de lleno en todos aquellos casos en que se da la teatralización” (Ubersfeld, 1989: 31-32).

Y, por último, la función poética, que alude al mensaje y diferenciamos porque probablemente explique mejor que ningún otro matiz la naturaleza del teatro, ya que

“aclara las relaciones entre las redes sémicas textuales y las de representación”, siempre que entendamos el trabajo poético “como proyección del paradigma sobre el sintagma, de los signos textuales representados sobre el conjunto diacrónico de la representación”, pues no debemos olvidar que “lejos de ser solo un modo de análisis del discurso teatral, [...] el conjunto del proceso de comunicación puede explicar la representación como práctica concreta” (Ubersfeld, 1989: 32), como hecho en sí.

Pero aún existen otros elementos del proceso comunicativo que adquieren peculiaridades propias a la hora de analizarlas en el contexto teatral. La retroalimentación, por su parte, no respondería de forma tan sencilla al modelo activo de alternancia de roles entre emisor y receptor que de forma tan común se da en una conversación cualquiera; sin embargo, los receptores, aunque únicamente se conviertan en emisores en una representación teatral si las características del espectáculo así lo disponen,<sup>6</sup> ofrecen un *feedback* a los emisores mediante acciones tan significativas como el silencio, la risa o los aplausos –e incluso la misma intensidad de los aplausos-. La redundancia, por otra parte, sí podría ajustarse a la definición dada anteriormente, pues pueden darse en el mismo texto dramático escrito o con el acento reiterado en ciertos signos teatrales en la representación –por ejemplo, y saliendo así de la lingüística, con una iluminación concreta e insistente- con el objetivo de que se capte correctamente –o mejor dicho, tal y como el emisor desea- un mensaje.

Y por último, podríamos catalogar el ruido acontecido, a la hora de analizarlo en el esquema del proceso comunicativo teatral, en cuatro estamentos distintos: a saber, el llamado ruido físico o externo, que es “aquel ajeno al espectáculo, como el hecho por los espectadores, una puerta que se cierra, una sala llena de público, una butaca con escasa visibilidad, frío, calor, un olor molesto” o la llamada o vibración de un teléfono móvil, pues “son elementos que impiden que la acción escénica se reciba sin fallos”; el ruido psicológico, que “resulta más difícil de constatar, pero consistiría por ejemplo en el estado anímico del receptor, el cual interpretará el espectáculo, en diferentes momentos, en función de su estado o de su experiencia vital”, su bagaje propio, además de su concentración y nivel atencional y en lo que también tienen mucho que ver los condicionamientos sociales de cada individuo; el ruido fisiológico, que “afectará tanto al emisor como al receptor”, debido a que, por ejemplo, “un actor o espectador

---

<sup>6</sup> Como ocurriría, por ejemplo, en el llamado teatro relacional con la participación del espectador en el hecho teatral (Enrile Arrate, 2016).

enfermos serán una fuente de ruido constante”, así como también “un actor con un determinado tic que distrae la atención del espectador”; y el ruido semántico, que vendría a constituir “aquellas partes del texto que no pueden ser entendidas por el público, bien por la variante dialectal o social del idioma, o por el propio idioma” (Núñez Alonso, 2007: 120), el idioma en sí que está utilizándose como código en esa representación teatral concreta.

Es preciso también considerar los niveles y tipos de comunicación teatral, dada la problemática que plantea el traslado del texto dramático a la puesta en escena. Ubersfeld, como hemos visto, plantea que existen al menos dos niveles de emisión y recepción (1989), y Vieites, partiendo de ello, lo aumenta a cuatro, como podemos observar en el siguiente cuadro:

	EMISOR	PROCESOS PRODUCTOS	RECEPTOR	TIPOS/FORMAS COMUNICACIÓN (dominante)		DIMENSIÓN (dominante)
1	personaje	<i>Interpretación</i>	personaje	<i>intrapersonal</i> <i>interpersonal</i>	<i>Dramática</i>	<i>psicológica</i> <i>antropológica</i>
2	actor	<i>Actuación</i>	actor	<i>intrapersonal</i> <i>interpersonal</i>	<i>Escénica</i>	<i>semiótica</i>
3	compañía	<i>representación</i> <i>espectáculo</i>	espectador	<i>intrapersonal</i> <i>interpersonal</i> <i>mediada</i> <i>corporativa</i>	<i>teatral</i>	<i>estética</i>
4	teatro /sala espacio	<i>exhibición</i> <i>oferta cultural</i>	público	<i>interpersonal</i> <i>mediada</i> <i>corporativa</i> <i>De masas</i>		<i>sociológica</i>

**Ilustración 2. Niveles y tipos de comunicación. Elaboración por Manuel F. Vieites (2016: 1159).**

Aquí, al doble nivel de emisión del personaje y el actor del que habla Ubersfeld, se sumaría la compañía con la propuesta global del espectáculo, aquella que se ofrece al espectador marcada por una apuesta estética concreta; así como también la propia sala de teatro, pues con su política de comunicación y programación general está mandando un mensaje al futuro espectador, que puede generarse unas expectativas de aquello a lo que puede asistir allí. Mientras que en este tercer y cuarto nivel media una fuerte comunicación corporativa, de lo teatral como artefacto, en el nivel del personaje domina una función dramática y en el nivel del actor lo hace una función escénica.

Con todo, encontrar y establecer un modelo del esquema comunicativo teatral, en consonancia con los avances en el campo de la comunicación, es una tarea compleja. Sin ir más lejos, si tomamos el anteriormente mencionado modelo de Shanon y Weaver de 1948, del que parten otros autores y que supone un modelo lineal en el que el foco se pone sobre el canal y sus obstáculos –el ruido–, hallamos que no resulta satisfactorio para abordar las peculiaridades del teatro, ya que “este modelo deja sin resolver numerosas cuestiones de vital importancia para la comunicación teatral, por lo que dista de ser un modelo ideal. En primer lugar sólo considera la posibilidad de emitir un mensaje a la vez” (Núñez Alonso, 2007: 120). Además, ¿en qué lugar deja este modelo lineal la retroalimentación, que, como hemos visto, juega un papel determinante en el proceso comunicativo? Simplemente, no prevé su existencia, lo cual significaría la imposibilidad del teatro; y es que “esa dirección única supone la ausencia de retroalimentación, lo que en opinión de muchos autores supondría el estatismo en lo referente al crecimiento y evolución del teatro” (Núñez Alonso, 2007: 120), supondría extirpar un factor esencial del mismo.

Por otro lado, el modelo interaccional de Osgood y Schramm de 1954, en el que el protagonismo recae sobre el emisor y el receptor, los ejecutantes del proceso comunicativo en sí, plantea un modelo circular en el que la comunicación funcionaría como un “ouroboros”, sin principio ni final, con la aportación clave de la retroalimentación, pero sin embargo...

...este modelo ha recibido numerosas críticas por afirmar que no se puede ser emisor y receptor al mismo tiempo, lo que en la comunicación teatral es fundamental. Hay feedback, pero diferenciado en el tiempo. Así, este modelo aplicado servirá para explicar la influencia del espectador sobre el actor en una segunda representación. (Núñez Alonso, 2007: 120-121).

A pesar de no ser un modelo comunicativo del todo aplicable a la comunicación, pone sobre el tablero lo que podríamos denominar las expectativas del público, lo que el espectador, imprescindible para una representación, espera de ella:

El primer público tendrá como expectativas los valores y producción (director, colaboradores, actores), el autor del texto, la compañía o la publicidad del evento [...]. Los espectadores de una segunda y sucesivas representaciones se verán influidos además por la opinión pública y por la crítica. (Núñez Alonso, 2007: 120-121).

El modelo transaccional de Barnlund de 1970, por su parte, va más allá al entender que “emisor y receptor son responsables de la construcción de un significado” (Núñez Alonso, 2007: 121), se envían múltiples mensajes y retroalimentaciones a la vez, pues el receptor no es pasivo, sino todo lo contrario, pues tanto el emisor como el receptor están vinculados recíprocamente; y es que en este modelo...

...los terrenos de la experiencia existen, pero hay una superposición entre ellos. Esta es una aportación importante al conocimiento de un proceso de la comunicación y aún más para la comunicación teatral, pues muestra que tiene que existir un proceso activo de comprensión entre emisores y receptores. (Núñez Alonso, 2007: 121).

Incluso, adentrándonos en la incomunicación, según este modelo se entiende que “para que la comunicación sea efectiva tiene que haber, en parte, un significado compartido” (Núñez Alonso, 2007: 121). Pero quizá lo más remarcable es que, al entenderse que la retroalimentación no tiene por qué ser verbal ni tampoco necesariamente intencional, si un espectador, durante una función teatral, se posiciona constantemente en el asiento, se ríe a carcajadas, bosteza o utiliza su teléfono móvil, está transmitiendo un *feedback*, por lo que “en este modelo el espectador sí entra en comunicación con el actor desde el instante en que decide ir al teatro” (Núñez Alonso, 2007: 121). Así, partiendo de todo lo anterior, y aunque la incógnita de un modelo de comunicación teatral consensuado sigue abierta, resulta muy pertinente la siguiente propuesta para un modelo global sobre la comunicación teatral:



**Ilustración 3. Modelo global de comunicación teatral. Elaborado por Núñez Alonso (2007: 121).**



Los espacios y los tiempos de emisión y recepción adquieren aquí un lugar diferenciado; pero, sobre todo, y como iremos desarrollando en estas páginas, no es baladí que aspectos como la «tradición cultural» y la «descodificación en función de la experiencia» tomen su lugar en el modelo y lo determinen: negar su relevancia sería nadar contracorriente.

Por último, y reflexionando sobre la relación entre el teatro y la comunicación, es importante apuntar que...

...al decir comunicación en teatro, se supera el conocido binomio emisor (actor) / receptor (espectador), para mejor referir tanto los procesos de interacción que viven las personas que habitan el mundo dramático que un determinado texto propone, como las estrategias de comunicación corporativa que una compañía de teatro debiera desarrollar para dar a conocer, visibilizar y difundir sus trabajos artísticos, pero también su imagen, su proyecto artístico, pues así se favorecerá que sea posible el encuentro con el público, razón última del arte teatral. (Manuel F. Vieites, 2016: 1172).

No olvidemos, al fin y al cabo, que en nuestro tiempo actual las tecnologías y la imagen han tomado una importancia capital dentro de la comunicación que, probablemente, no sean comparables con lo ocurrido en otros momentos históricos; por ello, el sello distintivo, la comunicación corporativa, como mencionábamos anteriormente, no puede desdeñarse para entender el hecho teatral en la actualidad. Dicho esto, que atiende a un estudio sociológico mucho más complejo sobre el espectador teatral –e incluso el conjunto de la sociedad en sí-, analicemos ahora por qué el signo también guarda una especial relación con la incomunicación.

### **2.1.2. El signo**

De hecho, hemos sobrepasado, el concepto de «signo» en varias ocasiones a lo largo de estas primeras páginas; y es que la semiología, el estudio de los signos, es un aspecto clave en el análisis de la comunicación humana y, sobre todo, en el análisis del hecho teatral, por lo que es necesaria su reseña para abordar la incomunicación en sí y su dimensión en el teatro<sup>7</sup>. Así, para Pierce, el signo sería:

---

<sup>7</sup> Teniendo en cuenta que la semiótica puede encararse desde la perspectiva de la comunicación –entendiendo la significación como un proceso comunicativo entre dos interlocutores– y desde la perspectiva de la significación –entendiéndose que el signo rebasa su función comunicativa y que éste actúa más allá de las propias intenciones comunicativas del emisor–, en este estudio se seguirá la segunda opción por sus fuertes connotaciones sociales.

Un signo, o representamen, es algo que está por algo para alguien en algún aspecto o capacidad. Se dirige a alguien, esto es, crea en la mente de esa persona un signo equivalente o, tal vez, un signo más desarrollado. Aquel signo que crea lo llamo interpretante del primer signo. El signo está por algo: su objeto. Está por ese objeto no en todos los aspectos, sino en referencia a una especie de idea, a la que a veces he llamado fundamento del representamen. (1974: 22)

Entendemos, pues, que Peirce establece una teoría triádica del signo con tres vértices, en el que el representamen es el signo propiamente dicho, la manifestación de ese objeto representado y que lo sustituye; el interpretante, que es el significado interpretado por una persona, el valor asignado por dicha persona a ese signo, y que, a su vez, se traduce en otro representamen cuando éste lo interpreta; y el objeto o referente, que es aquello que se representa: el representamen y el interpretante suponen por tanto entidades mentales que se emplean desde un punto de vista simbólico para comprender el mundo, no son realidades materiales como sí es el objeto. Peirce, además, clasificó los signos en tres tipos dependiendo de la relación que mantienen entre sí estos tres vértices del triángulo: iconos, cuando su representamen tiene una relación directa de semejanza con el objeto, como los mapas; índices, cuando la relación del representamen con el objeto es de continuidad natural con el objeto o una relación de causa y efecto, como el humo, que sería índice de la existencia de fuego; y símbolos, cuando la relación entre el representamen y el objeto es convencional y no tiene nada que ver con lo anterior, ya que nace del acuerdo universal de una sociedad por encima de la interpretación particular de un sujeto, como ocurriría por ejemplo en las señales de tráfico.

Paralelamente, Saussure identificó el signo como una entidad psíquica de dos caras, o dicho de otro modo, una entidad biplánica, en la que una de las caras correspondería al significado –lo no perceptible, es decir, el contenido, el plano conceptual- y la otra cara el significante –lo perceptible, es decir, la imagen acústica, el plano sensorial-, entendiendo que la relación entre el significado y el significante depende siempre de la comunidad concreta y el acuerdo arbitrario entre sus miembros (1998).<sup>8</sup> Como puede anticiparse, Saussure habla del signo desde un enfoque lingüístico y Peirce lo hace desde un enfoque calificable como lógico-pragmático; aun así, ambas teorías implican...

---

<sup>8</sup> Pongamos por ejemplo la palabra “coche”. El término que empleamos para referirnos a un “coche” en español es ese mismo, pero si fuera otro término cualquiera, todos podríamos comprenderlo y, materialmente, seguiría siendo un coche.

...un elemento de convención y sociabilidad. [...] Salvo que en la definición de Saussure los signos «expresan ideas», o sea, expresan las ideas de un emisor, que las comunica a un destinatario. En la perspectiva de Peirce, la tríada semiótica puede aplicarse igualmente a fenómenos que carecen de emisor. Tales son, por ejemplo, los fenómenos naturales que un destinatario humano interpreta como síntomas. (Eco, 1986: 20-21).

Siguiendo este planteamiento, ¿podemos entender entonces que existen convenciones interpretativas? Sí, pues...

...admitir los síntomas como procesos semióticos no quiere decir *desconvencionalizar* la semiótica [...], quiere decir que existen convenciones interpretativas [...] incluso en la manera en que intentamos descifrar los fenómenos naturales, *como si* fueran signos que comunican algo (Eco, 1986: 21).

Pero, a pesar de ello, si dejamos de lado por un instante el objeto, dado que el significante hace referencia a la imagen de algo, lo físico, al igual que el representamen, y que el significado alude a la parte más entendible como conceptual, asemejándose así al interpretante, es posible acordar una relación entre las dos teorías, la biplánica y la triádica, desde esta perspectiva mencionada de lo físico y lo conceptual y la interrelación entre ambos planos.

Para Charles W. Morris, muy influido por los postulados de Peirce, el signo vendría a ser algo que alude a algo, o bien algo que significa algo concreto, pero siempre para alguien determinado, distinguiendo en este proceso tres elementos: el vehículo sónico –que sería aquello que actúa como signo-, el *designatum* –que sería aquello a lo que se refiere el signo, lo designado por ello, teniendo en cuenta que el signo no tiene por qué aludir a algo real-<sup>9</sup> y el interpretante –el efecto que causa el signo en el intérprete, la persona que recibe e interpreta dicho signo- (1985). Umberto Eco, asimismo, habla de la semiótica como el “estudio de todos los procesos culturales -es decir, aquellos en los que entran en juego agentes humanos que se ponen en contacto sirviéndose de convenciones sociales- como procesos de comunicación” (1986: 22), proponiendo además que...

---

<sup>9</sup> Como Morris apunta, “no existe [...] contradicción alguna en afirmar que todo signo tiene un *designatum* pero que no todo signo alude a algo realmente existente. Cuando aquello a que se alude existe realmente como algo referido al objeto de referencia, hablamos de denotatum. De ello se sigue que, si bien todo signo tiene un *designatum*, no todo signo tiene un denotatum” (1985: 29-30)

...en la cultura cada entidad puede convertirse en un fenómeno semiótico. Las leyes de la comunicación son las leyes de la cultura. La cultura puede ser enteramente estudiada bajo un punto de vista semiótico. La semiótica es una disciplina que puede y debe ocuparse de toda la cultura. (1986: 28).

En definitiva, tras esta panorámica, podríamos acordar que el signo es todo aquello que representa alguna otra cosa, en el sentido o aspecto que sea, para alguien determinado; no obstante, matemos que ese alguien puede ser cualquiera susceptible de emplear e interpretar signos, tanto en un aspecto singular como en un aspecto plural, y que, además, aquello que se representa puede ser tanto algo material como algo abstracto.

Pero, ¿cuál sería la dimensión teatral del signo? ¿Qué particularidades adquiere la semiología teatral y cómo se relaciona todo lo mencionado con la comunicación? Debemos tener en cuenta, en primer lugar, que en el teatro se manifiestan un conjunto complejo de signos vinculados permanentemente entre sí; y tanto es así, que en esa mencionada superposición de signos no es posible entender aislado un signo dentro del contexto teatral porque en todo momento están en contacto con unos con otros.<sup>10</sup> Así, el francés Roland Barthes calificó al teatro como una “polifonía informativa” por la cantidad de signos que lo poblaban durante su representación, destacando además su excelente facultad para la investigación semiótica:

Las relaciones del código y del juego, [...] en la naturaleza [...] del signo teatral, son variaciones significantes de este signo, sujeciones de encadenamiento, denotación y connotación del mensaje, todos estos problemas fundamentales de la semiología están presentes en el teatro; incluso puede decirse que el teatro constituye un objeto semiológico privilegiado". (Barthes, 1964: 310).

Anne Ubersfeld, por su parte, apunta que “la representación está constituida por un conjunto de signos verbales y no verbales”, siendo los verbales lingüísticos o acústicos y los no verbales respondiendo a códigos tales como los proxémicos, plásticos, visuales, musicales, etc. (1989: 23). Umberto Eco, profundizando en la naturaleza del signo teatral, dice del mismo que es “un signo ficticio, no por ser fingido o un signo que comunica cosas inexistentes [...] sino porque fingen no ser signo y lo logran plenamente” (1975: 96).

---

<sup>10</sup> No es que un signo no pueda ser interpretado de forma independiente, sino que en una superposición de signos, como es el caso de una representación teatral, es necesaria la lectura de todos ellos para alcanzar una comprensión global del mensaje.

Por último, Tadeusz Kowzan, semiólogo teatral, declara que “en una representación teatral todo se convierte en signo” (1997: 126), porque todo lo que ocurre sobre el escenario adquiere un significado; partiendo, por tanto, de que en el teatro absolutamente todo puede ser calificable de signo, dispone que en el teatro todos aquellos signos que aparecen son artificiales, no naturales, pues en la representación teatral estos últimos se transforman en los primeros:<sup>11</sup>

Todos los signos de los que se sirve el arte teatral pertenecen a la categoría de signos artificiales. [...] Resultan de un proceso voluntario, se crean con frecuencia con premeditación y tienen como fin la comunicación inmediata. [...] Sin embargo, una vez utilizado en el teatro, cada uno de estos signos adquiere un valor significativo mucho más acusado que en su uso primitivo. El espectáculo [...] tiene el poder de «artificializar» los signos. (Kowzan, 1997: 130).

Además, Kowzan establece una clasificación de los sistemas de signos existentes en el teatro que llega hasta trece elementos, tales como la palabra, el tono, la mímica, el gesto, el movimiento, el maquillaje, el peinado, el vestuario, los accesorios, el decorado, la iluminación, la música y los efectos sonoros, armonizados de la siguiente forma:

1 palabra 2 tono	texto oral		signos auditivos	tiempo	signos auditivos (actor)
3 mímica 4 gesto 5 movimiento	expresión corporal	actor	signos visuales	espacio y tiempo	signos visuales (actor)
6 maquillaje 7 peinado 8 vestuario	apariciencia externa del actor			espacio	
9 accesorios 10 decorado 11 iluminación	características del espacio escénico	externos al actor	signos auditivos	espacio y tiempo	signos visuales (externos al actor)
12 música 13 efectos sonoros	efectos sonoros no articulados			tiempo	signos visuales (externos al autor)

**Ilustración 4. Sistemas de signos del espectáculo teatral. Elaborado por Kowzan (1997: 46).**

Esta ordenación de Kowzan, comúnmente referenciada y empleada desde su publicación, sigue parámetros muy concretos que responden a la tipología escénica, la relación con el actor, códigos visuales o auditivos -tanto en su vínculo con los

<sup>11</sup> Entiéndase los signos naturales como aquellos cuya relación con el referente proviene de la naturaleza y los signos artificiales como aquellos que cuya relación con el referente proviene de un acuerdo voluntario y colectivo.

receptores como con los emisores- y su relación espacio-temporal. La voluntariedad a la hora de crear el signo por parte del emisor es, también, una forma de clasificar los sistemas de signos, “ya que todo signo artificial implica una creación voluntaria” (Kowzan, 1997: 46); no obstante, como Ubersfeld apunta, es complejo destacar un signo mínimo, una unidad, un corte, pues es la superposición de signos, su «apilamiento vertical», lo que permite que en el teatro pueda emitirse ese mensaje complejo, esa simultaneidad de información (1989).

Llegados a este punto, es preciso analizar la relación entre signo e incomunicación, es decir, cómo afectan los componentes del signo según Peirce – objeto, representamen e interpretante- a la transmisión y el papel que juegan en ello el índice, el icono y el símbolo, ideado este último para superar las limitaciones de la transmisión. Como hemos hablado, el sistema lingüístico funciona por un proceso en el que la relación entre representamen e interpretante es prácticamente infinita, pues cuando el intérprete forma una imagen en su mente del representamen en cuestión, lo traduce en un interpretante que, a su vez, al ser transmitido, generará otro representamen e interpretante en el segundo receptor, formando así una cadena inagotable que no termina<sup>12</sup>; esto significa, pues, que desde la misma base de la comunicación existe ya un aspecto subjetivo y otro de carácter puramente contextual, que determinan la interpretación y traducción del individuo.

Y es que en ningún momento puede transmitirse el elemento verdadero y existente que es el objeto o referente, sino su representación o, mejor dicho, su imitación: cada individuo tiene una forma de representar y de emitir esa representación diferente. Es por ello que resulta muy difícil que se dé una transmisión eficiente de la información, sobre todo cuando incluso las ideas mismas pueden ser consideradas como signos, así que para superar esto se establecieron progresivamente algunos signos estándares regulados por leyes sociales: los símbolos, muy utilizados en el teatro; también, de igual forma, se empezaron a utilizar todos aquellos índices e iconos más primitivos, que posibilitaban una conexión inmediata y sin intermediarios para su percepción, sin olvidar que, en consonancia con Umberto Eco, la similitud de una imagen con algo no quiere decir que dicha similitud no sea también influida por la convención cultural (1977).

---

<sup>12</sup> A este proceso podemos calificarlo como una semiosis ilimitada, en términos de Eco (1977).

No podemos olvidar tampoco la vinculación de los signos con los conceptos de denotación y connotación, el significado objetivo y universal que una palabra o concepto tiene para los conocedores de una lengua concreta y el significado contextual, no tan evidente, que una palabra, frase o concepto adquiere por medio de las particularidades de una cultura o sociedad concreta, así como también las particularidades del propio emisor o las tentativas de aumentar los límites de la expresividad en contextos que lo requieren para su efectiva transmisión; si bien todo signo tiene una dimensión denotativa y connotativa como partes de un todo continuo, la connotación es susceptible de modificaciones significativas según la cultura o sociedad en que se encuadre y depende enormemente del emisor y el receptor, del contexto espacio-temporal y del propio mensaje.

Pongamos como ejemplo *La Señorita Julia*, de August Strindberg; en concreto, interesémonos por las omnipotentes botas del padre de ella, y señor de la casa, que aterran a Juan: la denotación de esas botas es simplemente ese, el calzado de un personaje latente en escena, pero sin embargo son un símbolo, la connotación de esas botas nos transportan a los potentes conceptos de poder y autoridad, como efecto de la semiótica (2011a); no obstante, la relación entre denotación y connotación puede ser, como lo anteriormente referenciado, fuente de incomunicación entre los participantes del proceso comunicativo teatral. No hay que olvidar que la polisemia del signo complica su análisis, pues esta multiplicidad de significados “no se debe solo a la presencia de un mismo signo en el interior de conjuntos provenientes de códigos diferentes, aunque presentes conjuntamente en escena”, sino que, además, esta polisemia está vinculada con “el proceso de constitución del sentido: junto al sentido principal, generalmente «evidente», llamado denotativo, [...] todo signo [...] conlleva otras significaciones distantes de la primera” (Ubersfeld, 1989: 25); de esta forma, la indumentaria de un personaje no solo es un elemento visual del espectáculo, sino que su color puede atender a la simbología establecida de los mismos, entregándonos no solo información sobre este significado, sino también sobre el rol del personaje, su carácter, su función dramática, etc.

Tengamos en cuenta, si queremos comprender esto último, que la lectura del signo puede realizarse tanto desde el eje paradigmático como desde el eje sintagmático, también calificables como el eje sustitutorio y el eje combinatorio; es decir, mientras el primero alude a que “en cada instante de la representación, podemos sustituir un signo

por otro que forme parte del mismo paradigma”<sup>13</sup>, el segundo atañe al propio “encadenamiento de la serie de signos”, gracias a lo cual se puede “hacer pasar el relato de un tipo de signos a otro”, propiciando así la flexibilidad característica del signo teatral (Ubersfeld, 1989: 25); por lo tanto, ambas ópticas deben ser consideradas a la hora de estudiar la semiótica teatral.

Además de todo esto último, puede haber otros factores complementarios que alteren el normal funcionamiento de la transmisión y del vehículo sígnico, empleando el término de Morris, lo cual añadiría un obstáculo más a la problemática planteada: es aquí, pues, donde entrarían en juego los problemas perceptivos, la falta de inserción social y, en consecuencia, la ausencia de un aprendizaje adecuado acerca de los símbolos y las complicaciones para una recepción del mensaje tal y como se desea por parte de los emisores. También las diferencias culturales, que determinan altamente el entendimiento del signo para cada comunidad y, por tanto, para cada individuo: el amarillo, por ejemplo, es un color sagrado e imperial en China, mientras que en Europa está más asociado a la cobardía o al peligro; de igual forma, mientras que este color es objeto de superstición y suele o solía evitarse en el ámbito teatral, en Italia, en vez del amarillo, el color del que se huye es el morado.<sup>14</sup> Y es que, aunque esto último ya se encuentre ampliamente superado en el escenario y se trabaje con estos colores sin ningún reparo, estos postulados continúan insertos en el imaginario colectivo.

Como consecuencia, podríamos acordar que un aspecto clave en la incomunicación y su relación con el teatro es que hablamos de una transmisión de información dependiente del código artístico, donde se producen todo tipo de alteraciones sígnicas, ya que no se usa el mismo código lingüístico estándar que en el resto de contextos: es un campo para la experimentación de lenguajes, de códigos y de signos. Si esta adulteración en la transmisión dentro de una conversación coloquial ya puede darse -y, de hecho, se da-, en el hecho teatral se maximiza, pues hablamos una comunicación inmediata y efímera donde se encuentran una superposición de signos, que constituyen un mensaje complejo, con multitud de informaciones simultáneas: no debemos olvidar que “el arte del espectáculo es, entre todas las artes y acaso entre todos

---

<sup>13</sup> Por ejemplo, de representarse el suicidio de Ofelia en *Hamlet*, puede hacerse mediante el sonido del agua en un río, sustituyéndose así a la visión del ahogamiento propiamente dicha.

<sup>14</sup> Mientras que el amarillo es objeto de tabú por ser el color que supuestamente el dramaturgo francés Molière llevó en su última actuación pocas horas antes de morir, en Italia el morado lo es porque, en época medieval y durante la cuaresma, los espectáculos teatrales se encontraban prohibidos, siendo el morado el color vestido por los sacerdotes.



los dominios de la actividad humana, aquel donde el signo se manifiesta con más riqueza, variedad y densidad” (Kowzan, 1997: 126), porque todo aquello que pase por el tamiz del teatro adquiere un valor simbólico más allá de su propia función y, además, no debería olvidarse que existe una voluntad de significación en toda acción o en todo aquello que se expresa sobre las tablas.

## **2.2. El concepto de incomunicación: ¿ausencia o parcialidad?**

Estudiado el proceso de comunicación, sus elementos constitutivos y funciones, sus modelos explicativos –o, al menos, los modelos que tentativamente tratan de explicar cómo funciona la comunicación–, sus aplicaciones en el teatro y la relevancia de la semiótica en todo ello, resulta vital definir la relación del propio concepto de incomunicación con estas dos nociones, que no resultan antónimas, pero sí excluyentes: la ausencia y la parcialidad; es decir, si el fenómeno gira entranbos o si orbita solo en torno a uno de ellos. Solo de esta manera podremos adquirir un conocimiento completo sobre lo que significa en sí la incomunicación y el alcance de ello.

Así pues, un primer análisis del concepto posiblemente nos lleve a pensar que la incomunicación es la antítesis de la comunicación, es decir, que supone su significado opuesto, la no comunicación, la negación de la comunicación, o en otras palabras, su falta o su ausencia plena. Etimológicamente, en español, la propia morfología lingüística de la palabra conduce a ello: como sabemos, la partícula «in» es un prefijo de origen latino que indica negación y que, por tanto, al unirlo con el término «comunicación», alude a la idea de ausencia a la que acabamos de hacer mención; además, esto no ocurre solo en la lengua española, pues, siguiendo esta misma idea, en portugués, en catalán y en italiano, sin ir más lejos, el término es muy similar, solo modificado por las propias particularidades de los idiomas: *incomunicação*, *incomunicació* e *incomunicabilità*, respectivamente. En inglés, por otro lado, se cambia el prefijo «in» por otra fórmula que acaba siendo muy semejante o incluso equivalente: *lack of communication*, lo cual también ocurre en francés mediante el término *manque de communication*, en rumano con *lipsa de comunicare*, en alemán con *fehlende Kommunikation*, etc.; y es que, en definitiva, todas estas expresiones vienen a significar en español «falta o ausencia de comunicación».

Desde el campo de la filosofía, también teóricos y pensadores hablan de la imposibilidad de la incomunicación. Martin Heidegger, uno de los filósofos más

influyentes del siglo XX, habla del *Dasein*, el «ser ahí», el hombre influido por su entorno y arrojado a la vida, en la que la comunicación funcionaría como una suerte de convivencia, una comunicación existencial<sup>15</sup> que supondría para el hombre un co-comprender y un co-encontrarse; en definitiva, un habitar con los otros. Pero, aun así, esa convivencia no implica necesariamente «comunicarse» con el otro, sea en un modo positivo o tan siquiera negativo, pues el *Dasein* arrastra consigo y por causa de esta convivencia, algo que no es propio de él y que comunica en ese acto de transmisión: nadie es él en sí mismo, la singularidad del sujeto se diluye y neutraliza en su existencia, por lo cual la comunicación es superficial e instrumental, se lleva a cabo desde la impostura y es una convivencia impersonal, pues no es posible la comunicación cuando todos son otros pero nadie es él en sí mismo, sino cuando entablamos relación con el ser auténtico; y, sobre todo, esa comunicación no es posible cuando la convivencia se resquebraja por la preocupación afanosa del hombre por mantener esa diferencia constitutiva de cada ser con el otro (Heidegger, 2003).

El filósofo existencialista francés Jean-Paul Sartre (2005 y 2009), en línea con Martin Heidegger, sostiene que la esencia del hombre es estar fuera de sí, es decir, convivir con otros y construirse en torno a ellos sin ser propiamente uno mismo, lo cual supondría la existencia humana propiamente dicha, pero que bajo ello se oculta una incomunicación existencial: “no puedo contar con hombres que no conozco fundándome en la bondad humana o en el interés del hombre por el bien de la sociedad, dado que el hombre es libre y que no hay ninguna naturaleza humana en que pueda yo fundarme” (Sartre, 2009: 54). Y es que el hombre es completamente libre, gracias justamente a que no es –es decir, a que es meramente un proyecto que primero existe y se encuentra con el mundo y luego se completa y define en el mismo-, pero no puede ejercer su libertad sin cortapisas porque se encuentra coartado por la sociedad, porque somos responsables de nosotros mismos pero también de los demás, porque lo que hacemos “compromete a toda la humanidad” (Sartre, 2009: 34); cuando surge el otro, se abren dos vías, pues bien queremos que sea completamente para nosotros, lo cual no es posible, o bien nos convertimos en un objeto de posesión para el otro<sup>16</sup>; y por último, el

---

<sup>15</sup> La definición de «comunicación existencial» está abierta a debate e interpretación, pero un acercamiento sería que es “la dimensión de intercambio (entre humanos) que supera lo signico, el interés pragmático y la mera transmisión de experiencias de mundo, para culminar en la maduración ontológica de la persona” (Rizo García, 2013).

<sup>16</sup> Esto, en los términos de Sartre, sería la tensión entre el sadismo y el masoquismo, que domina la relación entre las personas: el apropiarse del otro, que conforma el sadismo, o el ser posesión del otro, que constituiría el masoquismo, siendo así fuente de relaciones incomunicadas (Sartre, 2005).

hombre, dado que no es y quisiera ser, busca sempiternamente el ser, somos un proyecto que se vive subjetivamente porque nos mueve la realización de nuestros proyectos, la preocupación por nuestro ser, pero ello no está preconfigurado previamente.

Así, en esta incomunicación existencial sartriana derivada de la libertad humana, elementos como la angustia –el miedo ante la elección, a ser responsable de ello-, el desamparo –el sentimiento producido cuando realizamos la elección, porque se produce en soledad, teniendo en cuenta que la vida supone un sinfín de elecciones- y la desesperación –lo que ocurre cuando nuestras elecciones no salen como habíamos esperado, cuando las expectativas y nuestra voluntad no se cumplen porque no podemos controlar los factores externos- juegan un activo papel (Sartre, 2005 y 2009). A propósito de Heidegger y Sartre y sus semejanzas en lo respectivo a esta imposibilidad de la comunicación, Moreno Villa nos dice que...

...en Martin Heidegger y Jean Paul Sartre la comunicación es una imposibilidad absoluta, porque ninguno de ellos ve en el otro con el que yo trato a la persona que, en condiciones de igualdad entre sujetos, me completa, me corresponde, me crea. El otro es de una condición diferente, es objeto inaccesible en cuanto a tal, o al menos está ahí como yo. No hay con él un diálogo entre iguales, creador, comunitario. (2005: 85).

Así pues, a partir de lo expuesto, podemos extraer que para Heidegger y Sartre que no toda relación humana es comunicativa intrínsecamente, pues ciertos elementos, dígame el egoísmo o la indiferencia, eclipsan el hecho comunicativo: “la indiferencia invalida toda comunicación y el amor es a veces solo necesidad de ser amado. [...] Todo egoísmo, todo esbozo comunicativo, balbuceante ensayo, puede ser el principio del fracaso de la comunicación” (Moreno Villa, 2005: 85), como vemos a través de estas palabras, al respecto de los autores, que validan lo que decimos.

También el francés Emmanuel Mounier habla de la imposibilidad de la comunicación (1993). Según él, ante el ser humano la perspectiva del fracaso está siempre abierta porque es progresivo –se va haciendo viviendo-, por mucho que se esfuerce en su cambiar su condición; uno de estos fracasos se da al comunicarse con el otro: no lo logra porque dentro de nosotros existe una interioridad que no somos capaces de comunicar, porque jamás la coincidencia ideal entre los seres humanos se da, y por tanto estos fracasos dan lugar a malentendidos:

La comunicación solo es posible, según E. Mounier, desde la presencia disponible del yo hacia el otro y con el otro. La comunidad es la caridad ontológica; don de sí, es la

experiencia fundamental de la persona, la cual no se anula, sino que se enriquece en ser, se crea en ella. Es el primer hecho personal y única realidad auténticamente comunicable. (Moreno Villa, 2005: 85).

Pero, ¿qué o quién es el causante de esta imposibilidad de la comunicación? Mounier (1993) cree que la soledad, que considera cada vez más imperante hasta tildar la sociedad de egoísmo, porque la soledad produce que el hombre se encierre en sí mismo y se aparte del pensamiento comunitario, con lo cual, termina distanciándose de la verdad y adquiriendo un carácter incomunicable.

Así, en este sentido de ausencia de la comunicación, para el filólogo y semiótico José Luis Prieto, teniendo siempre en cuenta su perspectiva eficientista<sup>17</sup>, el mensaje transmitido por el emisor debe de ser necesariamente el mismo que recibe el receptor, por lo que la incomunicación nace de una problemática con el código, suponiendo por ende un fracaso de la comunicación que está motivado, fundamentalmente, por dos elementos esenciales e interdependientes: la ambigüedad y la comprensión errónea, debido a que si un mensaje no es claro, provoca una ambigüedad que desemboca en la incomprensión del receptor (1966); vemos cómo, de esta forma, Prieto equipara a nivel semántico la comunicación con el entendimiento, pero, a la vez, observamos que, bajo estos supuestos, lo que se imposibilita no es la comunicación en sí, sino el surgimiento de un entendimiento pleno del mensaje por parte del receptor. Al respecto de ello, Vivian Romeu Aldaya apunta:

Esta postura no sólo es obsoleta, sino errada porque el receptor siempre puede cooperar e incluso puede comprender algo distinto a lo que se ha querido comunicar, lo que sabemos no implica fracaso o ruptura de la comunicación, sino más bien un proceso que en el peor de los casos puede plantearse como poco o nada eficiente en el plano del entendimiento, pero nada más. (Romeu Aldaya, 2013: 12).

Por tanto, y al amparo de todo esto, cabe preguntarse una cuestión primordial para dirimir el debate de la incomunicación como ausencia o parcialidad de la comunicación: en el contexto de un proceso comunicativo, ¿es posible que no se comunique ningún mensaje o, por el contrario, existe siempre comunicación, aunque el mensaje transmitido por el emisor sea parcialmente recibido o interpretado por el receptor? Es precisamente la decantación por la segunda opción lo que se defiende en

---

<sup>17</sup> Con perspectiva eficientista, nos referimos a una visión técnica de la comunicación.

este estudio; por ello, quizá, el término alemán *mangelnde Kommunikation*, que viene a significar «comunicación deficiente» o «escasez de comunicación» estaría más cerca de lo que aquí se entiende por incomunicación: su parcialidad, no su falta completa o ausencia; el entender la incomunicación no como un antónimo de la comunicación, sino como una distorsión de la misma. Por tanto, las voces inglesas *miscommunication*, que viene a significar «fallo o pérdida en la comunicación», o *poor communication*, que significaría «comunicación pobre», en un sentido de deficiencia, igualmente serían apropiadas para asumir este razonamiento.

Sin embargo, no existe en español un término que recoja apropiadamente estas premisas; por ello, desde este estudio se propone un neologismo, quizá, más adecuado para albergar su significado: «infracomunicación». Otros términos, tales como el de «discomunicación» o incluso el de «hipocomunicación», no pueden descartarse, pues la significación de sus prefijos también son oportunos para aproximar el concepto a su noción de parcialidad, pero el prefijo «infra», sin perder su referencia a la alteración de la comunicación, aporta una significación sobre «lo que hay debajo de la comunicación» que sería interesante, no solo añadir, sino también destacar para poder acercarnos al objetivo último de expresar lo que la incomunicación conlleva.

Consiguientemente, también desde el campo de la filosofía encontramos un soporte consistente para hablar de la incomunicación como parcialidad. En concreto, hablamos del alemán Karl Jaspers (1959), que aborda en su obra la posibilidad de la comunicación, pues ésta alude precisamente a la potencialidad de las relaciones, el espacio entre lo que se es y lo que se puede llegar a ser, en tanto el ser humano solo es él mismo en comunidad, nunca aisladamente; sin embargo, esto ocurre únicamente cuando se le permite ser él mismo con los demás de forma libre. En relación a ello, Marta Rizo García, estudiando el diálogo entre la comunicación y la filosofía, expresa:

Según Jaspers, la comunicación existencial se halla en el límite de la comunicación empírica, que se manifiesta en diferentes grados: como conciencia individual coincidente con la conciencia de pertenencia a una comunidad; como oposición de un yo a otro; y como aspiración a una trascendencia objetiva. Así, la comunicación existencial única e irrepetible, tiene lugar entre seres que son sí mismos y no representan a otros. Sólo en tal comunicación, el sí mismo existe para el otro sí mismo en el mundo. Ser sí mismo, por lo tanto, no es ser aisladamente, sino serlo con otros sí mismos en libertad. (Rizo García, 2013).

Por tanto, entendemos que la comunicación existencial solo puede darse cuando se

produce entre seres que no representan a nadie, más que a ellos mismos; es decir, que, sin ningún tipo de coacción, son ellos mismos para poder abordar un proceso comunicativo pleno, de manera que esa comunicación establecida entre ambos interlocutores resulte liberalizadora para las dos partes (1959). ¿Es, por tanto, la comunicación posible? Creemos que sí, aunque con condiciones, pues...

...en Karl Jaspers la comunicación es limitada, imprevista, arriesgada, liberadora, posible. Se da solo desde la conciencia existencial, no meramente empírica. Es la gran posibilidad que pone al otro ahí enfrente de mí, como espejo, en una situación límite, de igual a igual conmigo. (Moreno Villa, 2005: 85).

Asimismo, los postulados de Heidegger, Sartre y Mounier se pueden interpretar, no como una imposibilidad de la comunicación en un sentido absoluto, sino como una imposibilidad para el entendimiento genuino dentro de las relaciones humanas, como una tierra de nadie en la que ninguno de los contendientes, el yo y el otro -o los demás- en el contexto de la existencia, termina de clavar su estandarte; y es que, se comunique o no lo que pretende comunicarse, en un proceso comunicativo siempre se transmite una información que queda al albur de la comprensión del receptor y de diversos factores, bajo el epígrafe del ruido y los condicionamientos sociales, que pueden llegar a desfigurar más o menos su contenido.

Luego, cuando aplicamos el concepto de parcialidad a la comunicación en el teatro, el proceso se complica al añadir, no solo el ruido y la precisión de la comunicación, sino también las informaciones involuntarias o inconscientes que con frecuencia se presentan, como también ocurre en la vida cotidiana, por ejemplo, en los lapsus dentro una conversación:

La intención de comunicar no puede limitarse a la intención de comunicar [...] unos conocimientos determinados, claros y distintos. Se puede querer comunicar aun cuando uno no sepa con claridad lo que comunica. El arte distingue, por lo general, la intención de comunicar y la voluntad de decir algo preciso; aun con la mejor voluntad de comunicar, el mensaje puede comportar una parte informativa no intencional. Ocurre con el teatro lo que con otras formas del arte: la riqueza de los signos, la extensión y la complejidad de los sistemas que forman, desborda ilimitadamente la intención primera de comunicar. (Ubersfeld, 1989: 30).

Pero, en un contexto de incomunicación, ¿únicamente se da una privación de

información, una carencia, o, por el contrario, se produce también una adquisición, quizá, inesperada, pero no por ello trivial? Creemos que es la segunda opción la más conveniente, que cuando se da una pérdida, a la vez se produce una ganancia; y, a propósito de ello, Ubersfeld continúa:

Y si se da una *pérdida* de información con respecto al proyecto inicial, también hay que decir que se dan unas *ganancias* imprevistas; incluso dejando de lado la cuestión de los ruidos (es decir, de los signos involuntarios que turban la comunicación), se da en toda comunicación una parte de información involuntaria, inconsciente [...], cuya recepción es posible o imposible por parte del interlocutor. (Ubersfeld, 1989: 30).

Y es que, efectivamente, en la incomunicación se da esta doble ambivalencia: cuando se pierde parte de la información que se pretende transmitir, el hueco es inevitablemente ocupado por otra información. Es decir, si X, que tiene una relación de pareja con Z, le pregunta si está bien porque lo nota extraño, y Z responde a X únicamente: «sí, estoy bien», con un tono de voz no demasiado convincente o al menos no demasiado convincente para X, que cree conocer bien a Z por su relación - y sea o no cierto que Z está bien-, se ha dado una pérdida en la comunicación que puede ser ocupado por el entendimiento por parte de X de que Z no está bien y no quiere contárselo, una ganancia no intencionada pero que igualmente sucede. Esto mismo, sobre un escenario y vestido por la multiplicidad de signos que convergen en el contexto teatral y la complejidad del proceso comunicativo teatral, se ve irremisiblemente potenciado.

Si seguimos ahondando en la incomunicación como parcialidad, es clave recurrir a *Ensayo general sobre la comunicación*, de José Luis Piñuel y Carlos Lozano. Para ellos, la incomunicación es...

...el fracaso o la deficiencia que aparece como consecuencia de la forma de comunicar. Sería erróneo decir que se trata de la no-comunicación, porque dicho así, cualquier acción ajena y distante a la comunicación (por definición) sería incomunicación. (Piñuel y Lozano, 2006: 25).

¿Sería más correcto entonces entender la incomunicación como una anomalía, según los postulados de estos autores? Efectivamente, para ellos la incomunicación...

...debe entenderse como una anomalía que imposibilita, o bien la finalidad de comunicarse, o bien el logro de objetivos asignados a la comunicación y fallados por la forma de comunicarse, y no por otra razón. Por eso la comunicación sólo fracasa cuando

se pretende comunicar, no cuando se realiza otra acción extracomunicativa. (Piñuel y Lozano, 2006: 25).

Por tanto, cuando decimos que la comunicación fracasa no debemos entender que no acontece, sino que no ocurre tal y como se quisiera que ocurriera; es aquí cuando se produce la desviación de sus propósitos legítimos, esa anomalía a la que calificamos como incomunicación, teniendo en cuenta que la comunicación actúa como un elemento intrínseco a la socialización humana y, por tanto, a su propia existencia mediante su interacción: “esta conceptualización defiende la idea de la comunicación como soporte para la existencia y perpetuación de los sistemas vivos, desde su más elemental nivel biológico hasta el nivel social-cultural” (Romeu Aldaya, 2013: 13).

Cierto es, no obstante, que los mencionados Piñuel y Lozano no aclaran en su escrito qué entienden por «la forma de comunicarse»: sin embargo, ahondando en esta oportuna oquedad de su explicación, no sería descabellado pronunciar que la incomunicación es consustancial a la comunicación, en tanto se engendra por el propio uso que el ser humano da a la comunicación y por origen mismo de nosotros, pudiendo incluso concebirse a la incomunicación, por tanto, como un acompañante «indeseado e inevitable» de la comunicación que coexiste con ella desde, quizá, su mismísimo origen; o lo que es lo mismo, que la incomunicación puede verse como un “modo de ser de la comunicación, que en tanto se genera al interior de los procesos comunicativos mismos, se gesta a partir de la forma que los sujetos emplean para comunicarse” (Romeu Aldaya, 2013: 13).

Del mismo modo, hacen mención Piñuel y Lozano a unas clarificantes ejemplificaciones de por qué sería erróneo calificar a la incomunicación como no-comunicación: y es que “clavar un clavo en la pared, correr detrás de un autobús o cavar un agujero en el cementerio” (2006: 25) serían actos de incomunicación si ésta significara la ausencia de la comunicación; en suma, esto demuestra no solo lo erróneo del planteamiento, sino también que es necesario acotar el concepto, porque si la incomunicación es la no-comunicación, todo cabe dentro de este «agujero negro»; es decir, supondría que cualquier acción que no represente necesariamente un acto comunicativo podría ser parte constitutiva de ello, lo cual invalidaría a vistas todas la noción, pues incluso una acción tan mecánica como clavar un clavo en una pared con un martillo o cavar con una pala un agujero en la tierra podría ser tildado de



incomunicación sin ningún cerco, ya que la persona no se está comunicando con la pala o el martillo, ni tampoco con la pared o la tierra.

A pesar de esto, el anterior ejemplo del autobús puede conducir a erróneos, porque en una situación en la que una persona corre detrás de este vehículo probablemente sí podrían existir condicionantes atribuibles a la incomunicación: en cambio, si eliminamos el autobús y presentamos únicamente la situación de una persona corriendo y corriendo como ejercicio físico sin más, de nuevo comprendemos la necesidad de acotar el concepto y circunscribirlo a la parcialidad para no caer en absurdos innecesarios e inválidos.

Asimismo, para Castilla del Pino, la incomunicación, contextualizada en una sociedad –la nuestra- anómica<sup>18</sup>, supone un proceso comunicativo en el cual no se verifica fácticamente lo que el otro piensa, obstruyéndose por tanto las relaciones interpersonales (1989), ya que:

A entiende lo que le dice B, y, a su vez, B entiende lo que le dice a A. Pero cualquiera de ellos puede sentir la necesidad de decir más y en este sentido no es suficiente para satisfacerse la consideración de que podría decírselo a sí mismo. [...] El uso habitual del lenguaje que compone lo que hemos llamado mero entendimiento no satisface la necesidad de comunicación y, en consecuencia, por bajo de él, la incomunicación prosigue. (Castilla del Pino, 1989: 28).

Y es que, según Carlos Castilla del Pino, no es siempre necesaria la comunicación para que haya entendimiento, porque esto último “sólo exige la comprensión de lo comunicado, mas no que lo comunicado sea *todo* lo comunicable” (1989: 25); más tarde, al hablar sobre los aspectos psicológicos de la incomunicación, volveremos a los postulados de este autor, cuyas líneas maestras anunciamos con esto, pero que merece un análisis en mayor profundidad.

Por otro lado, la ya mencionada Romeu Aldaya, en un capítulo titulado “Comunicación interpersonal e incomunicación. Una aproximación a las gramáticas de la desconfianza”, dentro del libro colectivo *Comunicación, cultura y violencia*, se acerca también al concepto de incomunicación, entendiéndola como...

---

<sup>18</sup> Si nos atenemos a su significado en el campo de la psicología, una sociedad anómica sería aquella en la que las normas sociales convencionales y valores, o bien han desaparecido del todo o bien se han degradado visiblemente.

...un modo o forma de comunicación «incomunicada», [...] no supone una ausencia de comunicación, sino más bien una manera de interactuar que podríamos caracterizar de momento como superficial y efímera, en tanto se da como opuesta a las relaciones basadas en la confianza y la protección que brinda el contacto continuado y próximo entre los sujetos. (Romeu Aldaya, 2013: 13).

La autora, negando la incomunicación como no-comunicación, pone el acento en sus reflexiones sobre el sujeto, hablando de la incomunicación como consecuencia de las barreras que se generan dentro de los procesos comunicativos entre los seres humanos; unas barreras que podrían agruparse bajo el paraguas de la desconfianza entre los sujetos, que es aquello que impide su comunicación. No obstante, también trata la comunicóloga cubana de emancipar el concepto de «malentendido» del de incomunicación, en tanto el primero constituye “una propiedad intrínseca de los actos comunicativos donde se fragmenta el entendimiento” (2013: 14); en ello discrepamos, pues es precisamente esta razón la que hace pertinente percibir al malentendido como una de las formas de incomunicación más comunes en el día a día, en tanto el mensaje es decodificado o interpretado por el emisor de manera distinta a la codificación ejercida por el emisor o, incluso, esto ocurre a consecuencia de que un ruido ha interferido en el acto comunicativo, no por ello disipándose las implicaciones psicológicas o la «desconfianza» de la que Romeu Aldaya habla y que también participan activamente en estos procesos. Lo contrario, sería prácticamente discernir la incomunicación como un proceso independiente de la comunicación.

En cualquier caso, y sin dejar de lado las aproximaciones filosóficas a la comunicación, puede apreciarse que las disertaciones al respecto de la incomunicación se suceden incansablemente como signo inequívoco de la preocupación existente en torno a ello, si bien podemos determinar que, generalmente, la incomunicación no es entendida tanto como una ausencia de comunicación -como ya apuntamos que pudiera pensarse primeramente por la etimología de la palabra-, sino como un proceso comunicativo adulterado, distorsionado. Las diferencias entre los autores que hablan de incomunicación, por tanto, no se encuentran en este pilar fundamental, sino en sus matices propios: para José Luis Prieto, filólogo, es determinante la ambigüedad por parte del emisor en el mensaje; José Luis Piñuel y Carlos Lozano, también filólogos, no hablan de ambigüedad e incomprensión, sino de anomalía en el proceso comunicativo; Carlos Castilla del Pino, desde el campo de la psiquiatría, se refiere a la no constatación

del pensamiento del otro por parte de los individuos implicados en el proceso comunicativo; y Vivian Romeu Aldaya, inserta en la comunicología, habla de una comunicación calificable como «incomunicada», basada puramente en la superficialidad. Por ello, una definición global para explicar el concepto sería que la incomunicación es un hecho inherente a la comunicación, en el cual el emisor no logra sino transmitir parcialmente o de forma adulterada la información que desea comunicar al receptor por causa de una irregularidad en el proceso comunicativo; una irregularidad en la que la imperfección de las relaciones sociales humanas, derivadas de sendas barreras psicológicas, ejercen una significativa y decisiva influencia.

Podemos vislumbrar una matización más de la incomunicación analizándola desde el punto de vista del discurso, como lleva a cabo Goikoetxea Mentxaka (2010). Es decir, si definimos la comunicación discursiva como “la puesta en común, gracias a un orden compartido en las relaciones enunciativas (formación de los conceptos), de objetos discursivos por medios de la práctica”, teniendo en cuenta que poner en común es “establecer una relación de compatibilidad o inclusión entre los subconjuntos discursivos que aparecen en la deliberación”, la incomunicación discursiva sería...

...la puesta en juego, en la deliberación, de objetos discursivos no comunes y mutuamente excluyentes. Esto supone, por un lado, la ausencia de un orden compartido en las relaciones enunciativas y, por otro, la mutua exclusión de elementos del saber (enunciados) que conlleva a establecer un diálogo sin objetos discursivos comunes. (Goikoetxea Mentxaka, 2010: 11).

Partiendo de estos supuestos, la incomunicación podría ser considerada la manifestación del límite en el contexto del discurso, o en otras palabras, la imposibilidad de alterar el discurso del que tenemos enfrente, del otro, mediante el diálogo; razón esta por la cual a la incomunicación discursiva también es pertinente denominarla como conflicto discursivo, pues es lo que atestigua estas fronteras en la comunicación. Es el concepto de límite lo que deberíamos rescatar de todo esto: unos límites que, de ser constatados, constreñirían a la comunicación hasta condicionar la parcialidad nombrada y, por lo tanto, deben tenerse en cuenta a la hora de comprender el concepto y concebir su definición y alcance en los procesos humanos.

En definitiva, la parcialidad en el teatro, la incomunicación, si tomamos como base todo lo expuesto, no se circunscribe únicamente al proceso comunicativo entre los

personajes; tampoco únicamente al proceso comunicativo entre la escena y el espectador, sino a ambos y a todos y cada uno de los aspectos que recorren el hecho teatral: desde la dramaturgia, en la cual los personajes pueden explorarla en sus relaciones con otros personajes, hasta el espectador y su recepción del complejo mensaje al que se ven expuestos. Sin embargo, la conceptualización de la incomunicación no se encuentra completa sin abordar los determinantes aspectos psicológicos del proceso.

### **2.3. Aspectos psicológicos y sociales de la incomunicación**

Y es que la comunicación, en tanto que supone un componente esencial de la socialización –lo cual es, a su vez, un factor fundamental para el ser humano–, es básica para la vida del hombre. Debemos tener en cuenta que, sin la comunicación, no podríamos desarrollarnos como seres humanos ni crecer como tales en relación con nuestro propio entorno, es decir, no podríamos sobrevivir, pues la evolución del ser humano, que parte con desventaja en cuanto a otras especies por su debilidad física, es resultado de una co-evolución biológica y social: una evolución física –biológica– a través de su sociabilización –tamizada por la cultura–, pues no puede entenderse lo uno sin lo otro; dada la tendencia general de las especies a la agregación, a pasar de lo único a lo plural, es lo social lo que proporcionó en su momento y facilita ahora un medio adaptativo óptimo para el ser humano (Tezanos Tortajada, 2006).

Por tanto, puesto que estamos hablando de un proceso llevado a cabo por seres humanos, es evidente que los aspectos psicológicos que intervienen en ello deben ser muy tenidos en cuenta para comprender, no solo la comunicación en sí, sino la incomunicación y las razones de su aparición y continuidad, pues, como hemos ido apuntando a lo largo de estas líneas, la condicionan. Entonces, si la comunicación ocupa un papel tan importante en la vida humana, ¿de dónde surgen los problemas? O dicho de otro modo, ¿de dónde viene la incomunicación desde el punto de vista psicológico? Si seguimos la teoría de la comunicación de Paul Watzlawick, que desarrolla en su libro junto a Janet Helmick Beavin y Don D. Jackson (1985), los problemas en la comunicación humana surgen debido a que los interlocutores, frecuentemente, no comparten el mismo punto de vista o enfoque entre ellos, con lo cual, y a consecuencia del incumplimiento de ciertas reglas comunicativas, se producen defectos en la comprensión mutua y sesgos atencionales, a la vez que se incuban patrones de

interacción viciados e inadecuados; podemos apreciar cómo estas ideas entroncan con la noción de la incomunicación como anomalía que ya hemos mencionado y que también propulsan los filólogos José Luis Piñuel y Carlos Lozano (2006).

Y es que, según los postulados de Watzlawick, Beavin y Jackson, la comunicación humana está subordinada a un conjunto de axiomas que, cuando erran, asientan los malentendidos y la ineficacia comunicativa, pues son condiciones de facto para la comunicación y para que esta se produzca de forma pertinente. El primero de estos es la imposibilidad de no comunicar, pues...

...no hay nada que sea lo contrario de la conducta, [...] o, para expresarlo de modo aún más simple, es imposible no comportarse [...], si se acepta que toda conducta en una situación de interacción tiene un valor de mensaje, es decir, es comunicación, se deduce que por mucho que uno lo intente, no puede dejar de comunicar. (Watzlawick, Beavin y Jackson, 1985: 50).

Por tanto, como todo comportamiento es una forma de comunicación en último término, se comunica, no solo con palabras, sino también con la expresión facial o con gestos, e incluso, mediante el silencio, o lo que es lo mismo, se comunica tanto con la actividad del emisor como con su propia pasividad. Si se pone el ejemplo de dos pasajeros sin relación previa sentados juntos en un avión en el que uno quiere hablar y el otro no, vemos que este último tiene cuatro opciones para reaccionar: el rechazo de la comunicación, lo cual puede entrar en conflicto con las normas sociales preestablecidas de la buena educación y que, indiferentemente de ello, requiere de una relación con el otro, aunque fuera breve, para evitar esta comunicación; la aceptación de la comunicación, que deriva en el malestar del que no quiere hablar por haber cedido; la descalificación de la comunicación, es decir, “comunicarse de tal modo que su propia comunicación o la del otro queden invalidadas” (Watzlawick, Beavin y Jackson, 1985: 76), para lo cual puede valerse de todo tipo de recursos o estrategias, tales como...

...autocontradicciones, incongruencias, cambios de tema, tangencializaciones, oraciones incompletas, malentendidos, estilo oscuro o manierismos idiomáticos, interpretaciones literales de la metáfora e interpretación metafórica de las expresiones literales, etc. (Watzlawick, Beavin y Jackson, 1985: 76).

Y, como última reacción, lo que podríamos llamar “el síntoma como comunicación”, lo que viene a significar que, ese interlocutor que no quiere interaccionar, atribuye su

escasez comunicativa a fuerzas mayores que él no puede controlar, tales como no conocer el idioma, la embriaguez, el sueño, el dolor de cabeza, la sordera, la timidez o cualquier otra circunstancia relacionada con estados mentales o físicos. En este caso...

...la técnica de recurrir a la fuerza de motivos que están más allá del propio control, sigue ofreciendo una falla: A sabe que está engañando al otro. Pero la “treta” comunicacional se vuelve perfecta cuando una persona logra convencerse a sí misma de que se encuentra a merced de fuerzas que están más allá de su control y se libera así de la censura [...] y de los remordimientos. (Watzlawick, Beavin y Jackson, 1985: 78-79).

Como podemos apreciar, todas estas conductas o reacciones, que pueden ampliarse a otros tipos de situaciones comunicativas, están íntimamente ligadas con la incomunicación porque abocan a procesos comunicativos limitados, condicionados y muy alejados del carácter genuino que deberían tener para evitar su parcialidad; incluso, según los razonamientos de Watzlawick, Beavin y Jackson, se enmarcan dentro de una comunicación patológica (1985).<sup>19</sup> Y, además de todo lo dicho, si nos referimos al teatro, es apreciable que estas conductas, asimilables a la incomunicación, son muy propias de las estructuras dramatúrgicas de multitud de obras teatrales.

Pero hablan Watzlawick, Beavin y Jackson de otros axiomas dentro de la comunicación humana. El segundo sería acerca de los niveles de contenido y relaciones de la comunicación, en tanto se entiende que la comunicación se da en estos dos niveles: mientras que el de contenido se refiere a lo explícito, a aquello que transmitimos al receptor, el de relación alude a la manera en que esa información transmitida debe procesarse, con lo cual aspectos como el tono de la voz, las expresiones corporales y faciales, etc., lo que en suma engloba a la comunicación no verbal, juega un papel importante junto al propio contexto. Es decir, que mientras que “el primero transmite los datos de la comunicación”, el segundo remite a “cómo debe entenderse dicha comunicación” (Watzlawick, Beavin y Jackson, 1985: 55). Por tanto, podemos apreciar cómo existe una *metacomunicación* que, no solo ofrece información sobre lo transmitido –sobre la manera en que el emisor pretende ser entendido- sino que además es susceptible de modificar la interpretación del receptor de ello; un claro ejemplo de

---

<sup>19</sup> Pese a que Watzlawick, Beavin y Jackson hablan de comunicación patológica, y aunque algunas manifestaciones de la incomunicación puedan derivar en ello, sería demasiado aventurero equiparar la incomunicación a una patología, si bien pueden coincidir en la toxicidad que de ambas emana en lo referido a las relaciones sociales humanas.

esto último es la ironía, que otorga un sentido contrario a lo que se expresa o, al menos, un doble sentido que otorgue un fuerte contraste a la situación.

El tercer axioma es la puntualidad de la secuencia de hechos, es decir, cómo se ordenan los hechos al comunicarnos, pues, análogamente a la puntuación del lenguaje escrito, que otorga un significado a lo que se transmite, la secuenciación del contenido del mensaje oral nos permite organizar los hechos, distinguir relaciones de causalidad entre ellos, así como interactuar con nuestro interlocutor satisfactoriamente. Sin embargo, esta estructuración se practica de forma lineal, desde el punto de vista de nosotros mismos y excluyendo el del otro; es decir, se lleva a cabo como una secuenciación de hechos en relación al juego de “causa y efecto”, con lo cual solemos estimar que nuestras conductas meramente responden a las de nuestro interlocutor. Sin embargo, la comunicación humana, como ya hemos visto anteriormente, es un proceso cíclico en el que cada parte contribuye a la interacción; por tanto, podemos apreciar cómo “la naturaleza de una relación depende de la puntuación de las secuencias de comunicación entre los comunicantes” (Watzlawick, Beavin y Jackson, 1985: 60), condicionando así el ruido que frecuentemente puede aparecer en la comunicación entre dos personas. Tanto es así, que “la falta de acuerdo con respecto a la manera de puntuar la secuencia de hechos es la causa de incontables conflictos en las relaciones” (Watzlawick, Beavin y Jackson, 1985: 58). Ejemplifiquémoslo así:

Supongamos que una pareja tiene un problema marital al que el esposo contribuye con un retraimiento pasivo, mientras que la mujer colabora con sus críticas constantes. Al explicar sus frustraciones, el marido dice que su retraimiento no es más que defensa contra los constantes regaños de su mujer, mientras que ésta dirá que esa explicación constituye una distorsión burda e intencional de lo que “realmente” sucede en su matrimonio, esto es, que ella lo critica debido a su pasividad. Despojadas de todos los elementos efímeros y fortuitos, sus discusiones consisten en un intercambio monótono de estos mensajes. (Watzlawick, Beavin y Jackson, 1985: 58).

El cuarto axioma es el referido a la comunicación digital y analógica, en un símil tecnológico, que está muy relacionado con el axioma sobre los niveles de contenido y relacional, pues implica que la comunicación se lleva a cabo desde una perspectiva digital –lo que se dice- mediante una serie de símbolos lingüísticos orales o escritos y, a la vez, desde una perspectiva analógica –el cómo se dice- mediante todo aquello que se expresa a través de la comunicación no verbal:

Con todo, este término [la comunicación no verbal] resulta engañoso, porque a menudo se lo limita a los movimientos corporales, a la conducta conocida como kinesia. [...] El término debe incluir la postura, los gestos, la expresión facial, la inflexión de la voz, la secuencia, el ritmo y la cadencia de las palabras mismas y cualquier otra manifestación no verbal de que el organismo sea capaz, así como los indicadores comunicacionales que inevitablemente aparecen en cualquier contexto en que tiene lugar una interacción. (Watzlawick, Beavin y Jackson, 1985: 62).

Por tanto, mientras que en la comunicación analógica, que conlleva una transmisión cuantitativa de la información, se da el nivel relacional, en la comunicación digital se da el nivel de contenido, pues acarrea una transmisión cualitativa de la información que bien se produce o bien no se produce; entendemos así que la comunicación analógica es mucho más provechosa en cuanto a lo que la comunicación se refiere, pero, por otro lado, es menos precisa que la comunicación digital. Si aludimos a la comunicación tecnológica, mediante redes sociales tales como *Facebook*, *WhatsApp*, etc., la comunicación analógica prácticamente desaparece, quedando reducida, en cierto modo, a los caracteres llamados emoticonos, que imitan los gestos humanos; la pérdida de la comunicación analógica en este tipo de comunicación lleva, consecuentemente, a una disminución de las posibilidades expresivas para los interlocutores y, en último término, a la aparición de la incomunicación entre ellos.

Por último, el quinto axioma habla de la interacción simétrica y complementaria, en tanto las relacionales comunicacionales humanas pueden ser entre iguales –es decir, interlocutores con el mismo poder o que tienden a equiparar sus interacciones y conductas mutuas-, siendo en este caso simétricas, o bien pueden darse estos intercambios comunicacionales entre interlocutores con distintos niveles de poder de poder o autoridad, habiendo siempre una posición superior y otra inferior, y constituyendo, en este caso, interacciones complementarias; ejemplos de una interacción simétrica serían, en condiciones adecuadas, la que se da dentro de una amistad, unos hermanos o una pareja, etc., y ejemplos de una interacción complementaria –en la que uno de los interlocutores domina la interacción, la neutraliza o bien posibilita que el otro interlocutor la domine- son las relaciones entre un profesor y un alumno, un jefe y su empleado, una madre y su hijo, etc., es decir, que la relación complementaria “puede estar establecida por el contexto social o cultural, [...] o ser el estilo idiosincrásico de relación de una díada particular” (Watzlawick, Beavin y



Jackson, 1985: 70). Los problemas de incomunicación, en este caso, pueden surgir cuando se confunde el tipo de relación simétrica con la complementaria o viceversa, es decir, cuando se espera en la relación un tipo de intercambio comunicacional y se recibe el otro o, incluso, cuando se toma una posición de excesiva ventaja en las interacciones complementarias mantenidas.

Si hacemos una síntesis de lo dicho, encontramos que, confiando en la validez de estos axiomas, la incomunicación se manifiesta cuando no se disciernen de forma pertinente los niveles de contenido y de relación, así como cuando la situación no es interpretada correctamente por uno de los interlocutores; también cuando la puntuación de la secuencia de hechos dificulta las relaciones; cuando la comunicación analógica y la comunicación digital no concilian e, igualmente, por la significativa ambigüedad que el emisor y el receptor pueden experimentar al interpretar ambas variedades de comunicación; asimismo, cuando se tiene la expectativa de un intercambio comunicacional complementario y se produce uno simétrico o viceversa; cuando el código utilizado entre los interlocutores no es el mismo o cuando se ve alterado; y de igual forma, al no tener uno de los interlocutores la predisposición a interactuar, entre otras tantas posibles situaciones. Todo esto, como podemos percibir, no es ajeno al teatro: imaginemos, por ejemplo, una escena entre un padre y un hijo en el que el primero le ordena al segundo que lleve a cabo una acción, y este último, en contra de lo esperado, le desobedece: el intercambio comunicacional se quiebra, se provoca un conflicto y se produce la incomunicación.

Ahora bien, analizados los axiomas que vertebran la comunicación humana y sus relaciones con la incomunicación, es preciso profundizar más en el concepto en sí para comprender sus implicaciones psicológicas y sociales. Debido a esto, resulta conveniente apuntar que, como hemos podido apreciar hasta ahora, la comunicación se descubre hoy día –lo que no significa que no lo haya hecho también a lo largo del tiempo- como una necesidad apremiante en nuestra sociedad, aunque, al mismo tiempo, ampliamente insatisfecha, lo cual sucede en buena parte por la carencia que el lenguaje y su uso presentan para abordar la complejidad de la comunicación en todo su global conjunto; como ya habíamos anticipado:

No es bastante con el “sabría decírmelo” o “podría decírmelo”, sino con el “debería poder decirlo” (al otro). El uso habitual del lenguaje que compone lo que hemos

llamado mero entendimiento no satisface la necesidad de comunicación y, en consecuencia, por bajo de él, la incomunicación prosigue. Y, tras la incomunicación, el aislamiento, del grupo frente a otros grupos, o bien del hombre en su singularidad frente a otro hombre. (Castilla del Pino, 1989: 28).

Y es que el lenguaje evoluciona y se adecúa a nuestra propia realidad, siempre responde a una forma de interpretar el mundo, a unos requerimientos específicos que se disponen ante nosotros y hacemos frente, y por ende, dada su particular naturaleza, también “se presenta con las limitaciones propias del mundo que ha de inteligirse”, puesto que “el lenguaje surge como necesidad frente a mi mundo, esto es, como forma de dar cuenta de mis propias experiencias del mundo que componen mi hábitat” (Castilla del Pino, 1989: 24). Así pues, el lenguaje atiende a una forma concreta de sistematizar la realidad y apropiarse de ella, volviéndola singular y no plural –como sin embargo es-, de manera que se parcializa la realidad que el individuo percibe, al que solo le llega una pequeña porción de ésta; una realidad que, a su vez, está condicionada por los cimientos sociales sobre los que este individuo determinado vive y se relaciona con los demás. Se puede relacionar esta tesis con lo expuesto por el filósofo austríaco Ludwig Wittgenstein, que atribuía el origen de todos los problemas al lenguaje, debido a su innata imprecisión, y que en su *Tractatus Logico-Philosophicus* propugnaba que, ante lo que no sabe, lo desconocido e impensable, aquello de lo que no se puede hablar, es mejor guardar silencio, meramente callar (Wittgenstein, 2012).

Esta restricción del lenguaje influye, a su vez, en que la incomunicación se muestre en nuestros días como un concepto cada vez más visible; y, en este sentido, el neurólogo y psiquiatra español Carlos Castilla del Pino, a quien ya hicimos mención dada la importancia capital de su libro *La incomunicación*,<sup>20</sup> expresa que...

...el problema de la comunicación se ha presentado como necesidad perentoria, en la medida en que se trata de una necesidad no satisfecha, o, cuando menos, no satisfecha a ciertos niveles de conciencia del modo de relación interpersonal. De esta forma, hoy

---

<sup>20</sup> Hasta el momento actual, *La incomunicación* de Carlos Castilla del Pino es prácticamente el único volumen monotemático sobre este fenómeno en español, a pesar de haberse publicado en el año 1970. Sin embargo, Marta Rizo García (2010), en su artículo titulado *La vigencia de La incomunicación de Carlos Castilla del Pino, 40 años después. Lecturas y reflexiones sobre la intersubjetividad y la (in)comunicación* demuestra ampliamente la vigencia del ensayo cuatro décadas después de su publicación, por lo que considerar los postulados de Castilla del Pino continúa siendo vital a la hora de estudiar el complejo fenómeno de la incomunicación. En palabras de Rizo García: “*La incomunicación* no fue escrita para el campo académico de la comunicación. Castilla del Pino fue un psiquiatra preocupado por la vida afectiva y creativa de las sociedades contemporáneas, y al hacer un diagnóstico del centro del malestar social subjetivo -la incomunicación- propuso este texto alternativo, pero no por ello menos importante, para el mundo académico oficial de la comunicación” (2010: 5).

puede decirse que para las exigencias [...] que el hombre mismo se propone, salta en primer plano el hecho de la incomunicación, o de la parcial y distorsionada comunicación. (1989: 20).

Cabe cuestionarse, por tanto, si la comunicación que deseamos y a la que aspiramos, esa comunicación necesaria y pertinente para el propósito humano en todos sus niveles, puede fácticamente darse por encima de todas sus posibles limitaciones; ya abordado previamente el debate en torno a si existe siempre comunicación o no en un proceso comunicativo cualquiera...

...lo que hay que preguntarse es qué es lo que se comunica y cuánto queda por comunicar (o es exigitivo reprimir). En una primera aproximación, puede aseverarse que en el encuentro entre dos personas la comunicación se verifica a modo de esferas tangentes, que contacta cada una respecto de la otra por la periferia del Yo de cada cual. Lo que se da y lo que se recibe son dudosas formas de expresión del Yo de cada uno. (Castilla del Pino, 1989: 20-21).

Subyace bajo estas pesquisas un debate acerca de “cómo debería ser” la comunicación que llevamos a cabo, y dado que la misma está marcada por la incomunicación en muchos aspectos, tal y como hemos podido apreciar hasta este punto, es necesario inquirirnos también: ¿es así la comunicación porque no puede ser de otra manera? Sin duda, no puede descartarse esta posibilidad, pero la respuesta a esta pregunta no parece clara. Al respecto de este interrogante, manifiesta Castilla del Pino que “los Yo dados y obtenidos son trasuntos prestados y adquiridos de imágenes y de papeles más que reales mostraciones de esos objetos-sujetos que constituyen las personas” (1989: 21); o en otras palabras, que tanto lo que mostramos y comunicamos de nosotros a los demás como la información que los demás nos transmiten a nosotros están viciadas por convencionalismos y máscaras que oprimen al verdadero ser, que reducen la capacidad de la propia persona de comunicar lo que realmente pretende comunicar y mostrarse tal cual es realmente frente al otro: vemos y recibimos solamente la proyección del otro, que, a su vez, recibe de nosotros lo mismo, nuestra periferia, por lo que no se realiza una comunicación desde el yo al tú, sino desde un yo, que no es el verdadero yo, con un tú, que tampoco es el verdadero tú.

Consecuentemente, el otro termina siendo un ente inalcanzable para nosotros, pues si “el entendimiento sólo exige la comprensión de la comunicación, mas no que lo comunicado sea todo lo comunicable” (Castilla del Pino, 1989: 25), la comunicación

que se lleva a cabo es tan solo aparente, una ficción de la que probablemente ninguno de los interlocutores es consciente, trasladándose la problemática hacia la inviabilidad por ambas partes de transmitir todo lo transmisible. El otro puede entender aquello que se le comunica, pero no todo lo que podría llegar a comunicársele, como también secunda Romeu Aldaya: “la incomunicación no es un asunto de entendimiento ya que éste se da sólo a nivel a-personal (en el código), sino un obstáculo en la satisfacción de las necesidades humanas que conduce al asilamiento y la desintegración social” (2013: 14); con lo cual, se abre una brecha, en principio insalvable, tras vislumbrar que el mero entendimiento no es suficiente, porque existen aspectos que no se pueden o no se saben comunicar. Pero no únicamente por lo dicho, sino porque...

...cada estructura social permite implícitamente hablar de determinadas cosas, lo cual supone, en su reverso, la no permisión de hablar de muchas otras cosas. Con ello se consigue, por una parte, la habituación a un uso determinado de lenguaje y la subsiguiente deshabituación de hablar de aquello de lo que también se debería, se podría, se desearía, hablar. De esta forma, se da, en cada estructura social precisa, comunicación a cierto nivel, con la consecuente incomunicación de lo que radica a distintos niveles. (Castilla del Pino, 1989: 24-25).

Según estos términos, es posible extraer que el mero entendimiento supone lo permisible, aquello de lo que se puede hablar; a fin de cuentas, una forma en sí misma de comunicarse, aunque limitada -no explícitamente a través de elementos visibles diariamente, sino más bien implícitamente en la sociedad-, y adquirida mediante la interrelación entre el aprendizaje vicario y el aprendizaje modelado de aquello que se puede decir y aquello que no se puede decir, generación tras generación, por parte de los individuos.<sup>21</sup> La necesidad de comunicarse por parte del ser humano, como elemento insustituible para expresarnos y relacionarnos unos con otros, siempre ha estado presente, pero, no obstante, también es cierto que...

...hay una dialéctica entre mi necesidad de decir algo –que es, de alguna manera, un algo propio, exclusivo de mí- y la posibilidad de decirlo, para lo que he de valerme del habla preexistente. Me parece evidente que ello implica una limitación, que ciertamente aparece compensada por la ventaja que supone, en el extremo opuesto, el que lo poco que pueda ser comunicado pueda sin embargo ser entendido. Hablo como todos los

---

<sup>21</sup> Ambos procesos son corrientes en el aprendizaje de las normas y valores sociales. El aprendizaje modelado es aquel adquirido mediante la imitación de la conducta llevada a cabo por una persona modelo; y el aprendizaje vicario es aquel adquirido mediante la observación de las conductas de los demás y la extracción de conclusiones al respecto.

demás, no porque ese hablar de los otros me sea suficiente, sino porque cuando menos soy entendido. (Castilla del Pino, 1989: 56).

Y es que, aunque como seres evolucionados nos preguntemos cada vez más acerca de la comunicación, y el lenguaje vaya adaptándose y progresando conforme a nuestras necesidades, éste ya está implantado y establecido, no podemos comunicarnos inventándonos el mensaje a partir de la nada porque el lenguaje depende de unos códigos ya asentados, por lo que tenemos que utilizar aquellos signos lingüísticos que nos han sido dados;<sup>22</sup> y tanto es así, que el desarrollo y la integración de un individuo en la sociedad se hace patente a raíz de su propio empleo de la comunicación como herramienta. Por lo tanto, si se quiere efectuar una comunicación conveniente y eficiente para, al menos, ser comprendido en ello que sí es permisible, en esa franja de la comunicación donde sí se lleva a cabo el entendimiento, el individuo debe ceñirse a los términos ya pactados y estipulados de un lenguaje concreto.

Por tanto, al preguntarnos como hacíamos antes si la comunicación acontece tal y como acontece -limitada por todo tipo de obstáculos- porque no puede acontecer de otra forma, guiándonos por lo expuesto podríamos confirmar que, efectivamente, existe un condicionante para el funcionamiento de la comunicación, sustentado en la propia parcialidad de la comunicación, pues, ¿acaso es suficiente un mero entendimiento para decir que se puede alcanzar una comunicación íntegra? No parece consistente una respuesta afirmativa a ello, ya que en general “damos por supuesto que cuando nos entendemos nos estamos comunicando y no ponemos en duda esa falaz comunicación” (Rizo García, 2010: 7); y es que, aceptando que esto último ocurre, podemos inferir también que el lenguaje serviría, “no para la cada vez más perfecta comunicación intergrupal o interpersonal, sino para el mantenimiento del statu quo, es decir, la perpetuación del «entendimiento» ya preexistente” (Castilla del Pino, 1989: 30), lo cual consecuentemente desemboca en la circunstancia opuesta, el aislamiento y la desintegración social; aspectos estos dos últimos que, a su vez, actúan como barreras difícilmente franqueables y potencian el bloqueo de los individuos cuando se enfrentan a la expresión y transmisión de ideas, sentimientos, emociones y cualesquiera informaciones hacia otros individuos.

---

<sup>22</sup> Maticemos: en términos totales, sí podríamos inventar un lenguaje propio, pero más allá del inaudito esfuerzo, para los demás no sería su lenguaje, no lo entenderían, por lo que sería inútil.

Llegamos entonces a la conclusión de que, solo tomando plena consciencia de que nos comunicamos parcialmente, o lo que es lo mismo, únicamente en plena consciencia de la ficción de la comunicación llevada a cabo, podemos aspirar a alcanzar una comunicación efectiva o, al menos, a “entrever que lo dicho por el Otro es sólo una parte de su ser, de lo que es como persona” (Romeu Aldaya, 2013: 15); es por esto que, para Castilla del Pino, la incomunicación supondría un proceso principalmente caracterizado por el hecho de que ninguno de los dos interlocutores verifica el pensamiento del otro (1989). Y si ponemos los ojos sobre el teatro por un momento, debemos tener en cuenta que todo esto, de una manera u otra, se encuentra inserto dentro del aparato teatral, pues coarta la expresión del ser y las relaciones humanas y, por lo tanto, tiene su reflejo en el arte, que como sabemos supone el campo de expresión más amplio que poseemos. Por ejemplo, si el personaje X intenta explicarle a Y algo que le ocurre, pero no se siente con armas para expresarlo tal y como querría, y, al final, rindiéndose, acaba diciendo: “no sé cómo explicártelo”, según lo planteado es más que posible dilucidar que, detrás de esa incapacidad para mostrarse tal cual, para transmitir aquello que quiere transmitir de la manera en que desea, hay más que una mera turbación, una emoción incontinida o una obstrucción temporal, pues la incomunicación condiciona de por sí ese proceso.

Pero, ¿qué ocurre al aplicar lo dicho sobre la contemporaneidad, la sociedad del siglo XXI, donde la comunicación parece cada vez más posible e inmediata, en la medida en que los avances tecnológicos se suceden? ¿Resulta lógico seguir aplicando la misma vara de medir? Pues, como también Marta Rizo García secunda (2010), los postulados de Castilla del Pino al respecto de la paradoja que vivimos actualmente en torno a los avances en la comunicación y la presente incomunicación, parecen hoy tomar más cuerpo que nunca:

El descubrimiento de que nuestra comprensión del fenómeno de la comunicación, y la existencia misma de unos medios de comunicación inimaginables hace años, corren parejos, pero en proporción inversa, con la incomunicación fáctica que entre un hombre y otro se verifica. (Castilla del Pino, 1989: 18-19).

A pesar de los más de cuarenta años que separan la escritura de estas líneas del momento actual que vivimos, resulta insólito comprobar la punzante vigencia de estas palabras, que son cuanto menos clarividentes a la hora de leer el transcurso de los tiempos venideros; debemos tener en cuenta que, desde 1970, y sobre todo desde la

década de los años noventa con la propagación de Internet, el avance tecnológico ha sido del todo imparable.

Visto todo lo anterior, debemos ocuparnos ahora de los fenómenos que la incomunicación, simultáneamente a su aparición, origina; nos referimos al sobreentendimiento y al malentendido. Alrededor del primero de estos, el sobreentendimiento, hemos estado sobrevolando en las páginas anteriores, ya que, dado que no nos es posible verificar si estamos comprendiendo completamente al otro, sobreentendemos lo que resta por comunicar, o en otras palabras, aceptamos que lo que nos llega es suficiente y suponemos el resto porque, al fin y al cabo, la comunicación, aunque parcial, sigue siendo vital para nosotros; porque es más admisible a niveles prácticos una comprensión a medias que la incomprensión total, porque si nos cuestionamos toda nuestra comunicación a cada momento, sencillamente nuestras relaciones sociales se harían inviables:

¿Cómo sabemos si nos estamos comunicando o no? ¿Cómo podemos verificar que el otro con quien interactuamos está comprendiendo lo que nosotros queremos hacerle saber? Efectivamente, suele suceder que *damos por hecha* la comunicación, porque necesitamos saber que nos estamos comunicando, mas no tenemos forma de confirmar con total seguridad que *de hecho* nos estamos comunicando. Nuevamente aparece la frustración: necesito comunicarme, y por ello considero que es comunicación lo que logro cuando interactúo y hablo con otro, y no puedo poner en constante duda mi comunicación con los otros, puesto que ello aumenta, todavía más, mi sensación de aislamiento. (Rizo García, 2010: 9).

Para ir más allá, retomemos momentáneamente el ejemplo anterior en el que un personaje X, desistiendo en su intento de expresarse tal y como desearía, le dice a un personaje Y: “no sé cómo explicártelo”, e imaginemos también que ese personaje Y le responde a X: “sé lo que quieres decir”; vemos cómo el sobreentendimiento se produce en ese instante en el que Y, para salvar esta incomunicación manifiesta, da por hecho el resto, es decir, supone la totalidad de lo que X quiere comunicarle para “facilitar” esa transmisión que está sucediendo. Y es que, como considera Castilla del Pino, debemos tener en cuenta que “quien me escucha [...] cuenta con que en mi decir se esconde mucho más que lo ya dicho y que, por tales limitaciones disposicionales, no me es posible decir más” (1989: 60).

Pero, ¿a qué “limitaciones disposicionales” estamos aludiendo? Pues,

principalmente, de aquellas que el lenguaje impone: primeramente, solo podemos hablar sobre aquello que fácticamente podemos decir, utilizando para ello un conjunto de palabras ya preexistentes, que ya nos han sido dadas y aprendemos desde que nacemos, de generación en generación; y por otro lado, la reducción a pensar únicamente sobre una fracción de aquello vivenciado, pues “la palabra se genera [...] como resultado de la restricción de lo-no-decible-todavía, en favor de lo-que-ya-puede-ser-dicho” (Castilla del Pino, 1989: 57), teniendo en cuenta que aquello vivenciado, luego, debe concretarse en aquello denominable, dándose lugar así a una cadena concatenada: concretamos en la palabra –lo denominable- algo que he pensado, lo cual, a su vez, ya ha sido reducido a partir de lo que nosotros mismos hemos sentido o vivenciado. Pensaba Wittgenstein que los límites del mundo de cada individuo eran los límites de su propio lenguaje (2012). Aun así, estas limitaciones parecen, por otro lado, querer subsanar la incomunicación íntegra en pos de una comunicación, al menos, parcial: empleando una terminología derridiana,<sup>23</sup> podríamos decir que la condición de posibilidad para que haya comunicación es que exista incomunicación, pues, paradójicamente, la imposibilidad misma que supone la incomunicación acaba haciendo factible la posibilidad de la comunicación, aunque no sea una comunicación íntegra tal y cual querríamos.

Por tanto, en el tiempo en el que sobreentendimiento acontece, ambos interlocutores se dan cuenta de lo que podemos llamar la “la incomunicabilidad de lo restante” (Castilla del Pino, 1989: 60), de que hay una fisura que no consiguen solventar, por lo que, para hacerle frente, presumen aquello que falta, lo intuyen, aunque no tengan ni puedan tener total seguridad de ello: sin embargo, la incomunicación perdura bajo este aparente punto de encuentro, porque eso que se esconde estimula nuestra curiosidad, nuestro deseo de conocer qué se oculta tras el muro que la misma comunicación establecida ha construido entre nosotros; además, como un pez que se muerde la cola, este sobreentendimiento, este dar por cierto aquello que se ha supuesto, constituye el origen de conflictos y desafecciones, potenciándose de este modo la incomunicación ya presente en forma de malentendidos, como trataremos en breve. Pero, en cualquier caso, se da un proceso de reciprocidad entre el emisor y el receptor en la medida en que, tanto aquel que escucha como aquel que habla, se sobreentienden el uno al otro, porque “si en el habla se pudiese decir todo, no habría que suponer qué se quiere decir tras lo que se habla” (Castilla del Pino, 1989: 61), no tendríamos que intuir

---

<sup>23</sup> Con terminología derridiana nos referimos a la empleada por el filósofo francés Jacques Derrida, que trató en su extenso trabajo la deconstrucción del lenguaje, lo cual aquí nos concierne.



nada más allá de lo comunicado; incluso, si este personaje X del que hablábamos, en vez de esperar una respuesta del personaje Y, hubiera añadido a su frase “no sé cómo explicártelo” otra del tipo “pero tú ya me entiendes” o “pero tú ya sabes lo que quiero decir”, se habría producido una incitación al sobreentendimiento en aras de eludir ese intento de materializar en pensamiento y expresión aquello que trataba de transmitir.

Consiguientemente, vemos cómo del sobreentendimiento surge a su vez el malentendido, pues a pesar de que “cualquier interpretación de lo dicho debería remitir siempre al mensaje dado”, esto solo ocurre siempre y cuando exista “una concordancia de hecho entre *todo* lo pensado y *todo* lo dicho” (Castilla del Pino, 1989: 62); sin embargo, hemos constatado que esta circunstancia no resulta la tónica común, por lo que el entendimiento de lo dicho —o entredicho, según se mire— queda al albur de la interpretación del otro, la cual se produce a partir de la significación subjetiva que este mismo otorgue a la información que se le ha transmitido; de aquí, los conflictos y desafecciones que mencionábamos. Por tanto, dado que “el malentendido se crea sobre el sobreentendimiento mutuo, [...] no tiene posibilidad de subsanarse, por cuanto no cabe la remisión al texto, que no es útil ahora por su misma parcialidad” (Castilla del Pino, 1989: 63): es decir, la palabra queda deslegitimada por su parcialidad, teniendo en este proceso una influencia determinante “la proyección que yo hago sobre lo dicho por el otro” (Castilla del Pino, 1989: 64); una proyección externa que, además, realizamos sobre algo ajeno a nosotros, al Yo, tras una primera interpretación interna de ello.

Este término, “proyección”, necesita ser matizado; con él, creemos, se viene a explicar cómo nuestra percepción media en el entendimiento entre lo que recibimos del otro y lo que nosotros entendemos: el malentendido surge cuando de esa mediación entre el entendimiento y la percepción resulta una interpretación errónea, que puede ser debida a emociones y sentimientos de todo tipo, como prejuicios, miedo, inseguridad, etc. Y, de hecho, debemos tener en cuenta que, aunque el sobreentendimiento que realicemos a partir de lo dicho por el otro resulte cierto, no deja de ser una proyección realizada por mí mismo a partir de los gestos o de las palabras del otro. Para entender esto, pensemos en un proyector de vídeo: este aparato toma algo puro, una señal de vídeo, y según sea su lente y la suciedad de ésta, según su marca y sus características, etc., reproduce la imagen de manera más o menos contaminada, más o menos nítida. Nosotros, los seres humanos, salvando las distancias, funcionamos de forma similar: en cierto modo, también estamos contaminados y lo que recibimos pasa por un filtro —

llámese interpretación, mediación o atención selectiva- que apela a nuestras emociones más primitivas, nuestros instintos más básicos y atávicos –como el mencionado miedo, la amenaza o la necesidad de sentirse querido, etc.-, proyectándolas sobre aquello recibido y actuando como barreras que toman parte en los procesos comunicativos.

Así, un malentendido clásico es aquel en el que dos personas que han quedado en encontrarse, acaban yendo a lugares distintos o creyendo que el horario acordado era diferente, porque deriva de una interpretación subjetiva, y quizá equívoca, de un hecho. De igual forma, refiriéndonos a lo teatral, tenemos el caso de *El Malentendido* de Albert Camus, una historia marcada por el absurdo existencial: Jan, tras pasar muchos años alejado de su familia –a la que abandonó- y casarse felizmente con María, busca reencontrarse con ellos ahora que se ha convertido en un hombre bien posicionado económicamente, por lo que acude de incógnito -haciéndose pasar por un mero cliente- a la pensión familiar, regentada por su madre y su hermana, y se aloja en ella a la espera de decidir cómo descubrirse ante ellas, cómo recuperar el tiempo perdido y su afecto, para lo cual no encuentra las palabras, pues sobreentiende que no serán bien recibidas:

LA MADRE. ¿Piensa quedarse mucho tiempo?

JAN. No sé. Le parecerá raro, sin duda. Pero realmente, no sé. Para quedarme en un lugar, es preciso tener razones: amigos, el afecto de algunos seres. Si no, no hay motivo para estar en un lugar y no en otro. Y como resulta difícil saber si uno será bien recibido, es natural que ignore aún lo que haré.

MARTA. Eso no es muy claro.

JAN. Sí, pero no sé expresarme mejor. (Camus, 1951: 23).

El malentendido en sí, comenzado por Jan al ocultarse, terminará de desencadenarse cuando ellas dos, que no le han reconocido debido al velo de los años y al ambiente opresivo y tedioso del lugar, le asesinan con indiferencia, como a otros tantos viajeros antes, malentendiendo que es un viajero rico y solitario por lo que les dice, para así saquear sus pertenencias en aras de alcanzar una vida mejor en otro lugar menos miserable, de abandonar ese pequeño pueblo como Jan hizo tiempo ha:

JAN. [...] Pero. . . (Con una pausa de vacilación), a un hijo que le hubiera prestado su brazo, ¿acaso lo habría olvidado?

MARTA. Madre, ya sabe que tenemos mucho que hacer.

LA MADRE. ¡Un hijo! ¡Ay, soy una mujer demasiado vieja! Las mujeres viejas hasta se olvidan de que quisieron a sus hijos. El corazón se gasta, señor.

JAN. Es cierto. Pero sé que no olvida jamás.

MARTA. (*Interponiéndose entre ellos y con decisión*). El hijo que entrara aquí encontraría lo que cualquier cliente está seguro de encontrar: una indiferencia benévola. (Camus, 1951: 24).

La incomunicación, como vemos, embriaga esta obra teatral, pues quizá si Jan hubiera reaparecido en la pensión desvelando su identidad y diciéndoles que quería compartir con ellas su dinero –como así pretendía-, no habría acabado asesinado, pero en *El Malentendido* no existe esa posibilidad para el diálogo entre Jan, su madre y su hermana Marta, ni tampoco la posibilidad de que estas últimas reconozcan a su hermano e hijo, respectivamente, pues la falta de sentido lo imbuye todo a su alrededor, sin que ni siquiera el personaje del criado, que lo contempla todo, intervenga –siendo así éste una metáfora de Dios, pasivo e indiferente ante lo que ocurre-. Cuando Jan, que ha sido envenenado, ya está muerto, finalmente se descubre su verdadera identidad, corroyendo la angustia y el desespero a las dos mujeres y a su esposa, pero ya es demasiado tarde para la comunicación: “LA MADRE. ¡Ah! ¿Por qué se calló? El silencio es mortal. Pero hablar es igualmente peligroso, pues lo poco que dijo precipitó las cosas” (Camus, 1951: 48-49). Jan quería ser identificado por sí mismo, no supo pronunciar las palabras justas, y lo absurdo de la condición humana y el malentendido hicieron el resto.

Asimismo, para Romeu Aldaya es la desconfianza la causante en gran medida de los malentendidos, pues...

...su aparición durante el acto comunicativo permea todo el proceso, generando las más de las veces malentendidos. La desconfianza se activa cuando se cuestionan las intenciones del Otro, lo que en términos más psicológicos y afectivos se puede entender como cuando el Otro se nos revela desconocido. Pero si tenemos en cuenta que el Otro siempre nos es desconocido sólo por ser diferente, podemos afirmar que la presencia de la desconfianza en las relaciones interpersonales es siempre latente. (2013: 15).

Estas palabras encuentran sustento en la medida en que nuestro modo de entender la realidad responde tanto a cómo percibimos los estímulos externos, como a la manera en que interpretamos los mismos, teniendo en cuenta además que en un proceso comunicativo se maneja siempre información simbólica que se transforma en significativa con el devenir interactivo del emisor y el receptor.<sup>24</sup> Es este un proceso determinado, no solo por la percepción verbal, sino también por los gestos,

---

<sup>24</sup> Esta materia simbólica que se vuelve significativa de la que estamos hablando, parte para llegar a ello de gestos, dichos y comportamientos, la llamada conducta expresiva, la cual, a su vez, es consecuencia de los emociones y sentimientos imprimidos en el proceso comunicativo (Romeu Aldaya, 2013).

indumentaria o peinado que el Otro lleve, por su forma de hablar –su tono grave o agudo de voz, la manera en que acentúa las palabras, sus muletillas lingüísticas, su ritmo rápido o pausado, su dicción, su variante dialectal, etc.- y también de caminar, su postura corporal -la rectitud de su columna vertebral, el modo en que se planta cuando está de pie o en que se sienta, etc.-, en definitiva, la percepción sensorial de todos estos aspectos, por lo que puede decirse que “la desconfianza con respecto al Otro se materializa en dos sentidos: en el sentido de percibir al Otro como extraño y ajeno, y en el sentido de suponer y cuestionar, debido a lo anterior, la intencionalidad de sus actos comunicativos” (Romeu Aldaya, 2013: 15). Así pues, la desconfianza actuaría como una barrera que haría inconsistentes las relaciones interpersonales, las cuales estarían astilladas por los malentendidos surgidos como consecuencia de ésta.

Desde esta perspectiva psicológica, puesto que la incomunicación es un fenómeno circunscrito a la realidad del individuo, algo que no puede darse fuera de los límites de su vida, podemos identificar, a partir del sobreentendimiento y el malentendido, dos clases de incomunicación: la prejudicativa y la judicativa. Podría sumarse a estos dos tipos uno más; concretamente, aquella incomunicación surgida del error de base, del fracaso a nivel eficientista del proceso comunicativo general que acontece cuando los cimientos de la comunicación más fundamentales se tambalean: por ejemplo, cuando los códigos lingüísticos empleados por el emisor y el receptor son distintos y ninguno de ellos puede comprender el idioma del otro, también en momentos en el que uno de los colocutores está visiblemente distraído o cuando el ruido puramente acústico hace imposible la comunicación entre dos personas. A esta clase de incomunicación, Castilla del Pino la llama “incomunicación instrumental” (1989: 66) y supone, en definitiva, aquella incomunicación que es patente, aquella en la que podemos reconocer la anomalía que bloquea la transmisión y la relación entre los interlocutores, entre el Yo y el Otro.

Más allá de esto, la incomunicación prejudicativa sería aquella definida por una actitud negativa ante la realidad que va pareja a la aprehensión de la misma, a su percepción en un sentido estricto; la anomalía aquí no es patente como en lo anterior, pero persiste sin que se sepa cómo reconocer la irregularidad. Se formula, por tanto, como un rechazo a priori de lo percibido, sin la mediación de un juicio posterior sobre ello para evitar que el contacto con la realidad ahonde en la superficie de la persona; consecuentemente, el individuo realiza una selección atávica de aquello que le interesa

y aquello que no le interesa dentro de la realidad misma, apelando así al subconsciente y conduciendo a una aprehensión parcial de la realidad, a un dejar de ver una fracción de ella, tal y como si se llevara una venda o se sufriera una ceguera selectiva, por unas motivaciones que resultan imprecisas. Por tanto, “esta incomunicación que se lleva a cabo en la epidermis de la persona suele tener un carácter totalizador”, pues lo que se busca es no hacer frente a las responsabilidades que la realidad conlleva, ya que “en general lo que ocurre es que se teme a la realidad como tal” (Castilla del Pino, 1989: 68-69). Y dado que se rehúye de las consecuencias de la realidad misma, esta incomunicación prejudicativa puede afectar a todas las relaciones y procesos comunicativos que el individuo establezca: el psiquiatra español pone como ejemplo a las personas tímidas, que renuncian o ni siquiera ven lo que de agradable puede traer la realidad en cierto espacio, a cambio de eludir el riesgo de obtener una experiencia desagradable en aquello mismo (1989).

La incomunicación judicativa, por otro lado, es aquella en la que, tras la percepción de la realidad, se lleva a cabo una estimación de la realidad, un proceso en el que se calibra lo aprehendido y del que emana un juicio de valor al respecto que, entendemos, depende de factores tales como las creencias del sujeto y es siempre subjetivo, aunque se quiera pensar lo contrario; la incomunicación judicativa se certifica cuando este juicio es negativo, momento en el cual se rechaza la realidad y se obtienen argumentos para sustentar esta incomunicación del Yo con el Otro, del sujeto ante aquello que la realidad le presenta, entendiéndose como algo justificable, ecuaníme y correcto que esta incomunicación, este rechazo motivado, así ocurra (1989). No tendría este proceso, por tanto, un carácter general, sino más parcial, en el sentido de que esta justificación racional atañe únicamente a una coyuntura concreta que se decide negar.

Aunque estimemos tan altamente las aportaciones de Castilla del Pino para esta investigación, no debemos perder de vista las contribuciones de Zygmunt Bauman a la problemática de la incomunicación, pues a pesar de que el sociólogo polaco no se ocupara específicamente del concepto, éste gravita continuamente sobre su pensamiento; y es que su trabajo sobre la modernidad líquida, término que acuña, entronca de forma palmaria con ello. No ahondaremos ahora en sus postulados, pero es preciso mencionar su preocupación por la fragilidad de las relaciones humanas actuales y la licuación de los valores en el contexto de nuestro tiempo, un periodo de modernidad tardía en el que lo que se considera ético y moral y lo que no se lo considera, ha cambiado visiblemente, pues nos habríamos desprendido de todo aquello

sólido, de todas aquellas instituciones y estructuras que nos guiaban a modo de patrón en pos de una vida cambiante y unas relaciones calificables como efímeras (2003).

En resumen, tras establecer como marco los cinco axiomas fundamentales de la comunicación, hemos definido todos los matices psicológicos y sociales de la incomunicación, demostrando que no resulta concebible entender el fenómeno únicamente desde un punto de vista filológico y/o de teoría de la comunicación, estudiando el proceso comunicativo y sus fallas, pero eludiendo o subestimando el componente humano –y sus aspectos psicosociológicos- que ostensiblemente determina el funcionamiento del mismo, pues ello es lo que explica y da lugar a esa irregularidad mencionada en el proceso comunicativo, al ruido. Valiéndonos principalmente de los postulados de Castilla del Pino, hemos puesto el foco de la problemática sobre aquello que no se puede decir, sobre la imposibilidad de transmitir todo aquello transmisible, y hablado sobre la ficción de la comunicación aparente y las limitaciones que el lenguaje impone, definiendo a la incomunicación como un proceso en el que no verificamos lo transmitido por el Otro y elaborando los conceptos de sobreentendimiento y malentendido. Y tras esto, nos dirigimos ahora a esclarecer cómo el fenómeno de la incomunicación, más allá del teatro, se ha reproducido en el arte.

#### **2.4. Manifestaciones de la incomunicación en el arte**

En la segunda acepción del término, dice la RAE sobre el significado del arte: “manifestación de la actividad humana mediante la cual se interpreta lo real o se plasma lo imaginado con recursos plásticos, lingüísticos o sonoros” (2014). La función primigenia del arte, lo mágico, ritual o religioso que definía al arte paleolítico, evolucionó a la vez que el ser humano, adquiriendo el arte progresivamente funciones estéticas y sociales, pero conservando siempre una finalidad comunicativa, una capacidad primorosa para expresar una visión del mundo: emociones, ideas y sentimientos. Por eso, el fenómeno de la incomunicación ha sido una constante en el arte a lo largo de la historia, con especial incidencia en los últimos tiempos, porque supone un campo insustituible donde transmitir y plasmar esa preocupación que acompaña perennemente al ser humano, pues, como ya hemos apostillado, el ser humano no es una isla, sino un ser social que necesita comunicarse y relacionarse con los demás para sobrevivir. Supera los objetivos de este trabajo analizar todas las obras artísticas de las múltiples disciplinas que presentan un reflejo de la incomunicación, pero nos disponemos a perfilar un boceto que permita encuadrar las manifestaciones

más significativas y/o representativas de la incomunicación en el arte, trazar una línea continua de la persistencia del fenómeno en la música, la pintura, la poesía, la novela y el cine, más allá del teatro, para crear un marco contextual que arrope al arte dramático y revele su posición privilegiada en cuanto al fenómeno, como después veremos. No es baladí realizar este ejercicio de acercamiento incomunicación y arte, pues...

...el hombre se ha visto envuelto en una constante búsqueda de nuevos lenguajes para intentar exteriorizar aquello que siente, algo que [...] se ha manifestado a lo largo de la historia en diversos ámbitos como la escritura, la música, la escultura o la pintura. [...] El automatismo psíquico, la danza expresionista, el gesto pictórico, el sonido, el silencio, el dolor, la angustia o el grito, son instrumentos que empleamos con la intención de expresar lo insoportable del ser, aquello inexpresable que nos retuerce por dentro y que necesitamos expulsar de nuestro interior. (Martínez Pintado, 2014: 81).

#### 2.4.1. Música

Así pues, comenzando con la música, nos encontramos con el cantante y compositor Paul Simon, quien, junto a Arthur Garfunkel, conformó el grupo *Simon & Garfunkel*, el cual alcanzó gran popularidad en los años sesenta del siglo XX. Como apunta Jaime de las Heras, “detrás de las veladas letras de sus discos hay una protesta social que se yergue sobre la incomunicación del hombre moderno” (2015); unas letras que ganaron a Paul Simon el apodo de «el poeta de la incomunicación», ya que a éste “el retrato de sentimientos y de actitudes vitales, lo mismo que la denuncia de la incomunicación –por parejas o por millones– le dio un juego amplísimo en los años iniciales de su carrera” (Ortiz, 2001). Así, tanto en solitario como junto a Garfunkel, temas como la muerte y la soledad, acompañando a la incomunicación, giraban en sus canciones, siendo *The Sound of Silence* la que los catapultó: Simon la escribe en 1963 “bajo el impacto del drama que conmueve EE UU: el asesinato del presidente Kennedy” (Coca García, 2014). En ella, se trata la incomunicación del hombre con el hombre, con su prójimo, como podemos apreciar en la siguiente estrofa:

Y en la desnudez de la luz vi  
a diez mil personas, tal vez más,  
gente hablando sin conversar,  
gente oyendo sin escuchar,  
gente escribiendo canciones que ninguna voz comparte.  
Nadie se atrevía a alterar  
el sonido del silencio.<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> Traducción propia del original extraída del álbum *Sounds of Silence*, de Simon & Garfunkel, lanzado en el año 1966: And in the naked light I saw /Ten thousand people, maybe more. /People talking without

Con el inseparable contexto que acompaña a la canción, Paul Simon narra en primera persona un sueño, una visión. Comienza diciendo: “Hola oscuridad, mi vieja amiga”<sup>26</sup> y, entonces, emprende el retrato de una sociedad inmóvil, una sociedad cuyos miembros no son capaces de dialogar a pesar de lo ocurrido, donde únicamente impera el silencio, avisándoles de lo que ocurre diciendo: “«Necios», les dije yo, / no sabéis que el silencio crece como un cáncer”,<sup>27</sup> y expresando preocupación por la tecnología y el mundo moderno: “Y la gente se inclinó y rezó, / al Dios de neón que habían creado”.<sup>28</sup>

En otra de sus canciones posteriores, *The Dangling Conversation*, Paul Simon vuelve a plasmar la incomunicación al tratar la historia de una cultivada pareja en el ocaso de sus vidas; una pareja cuya relación, ahora, tras tantos años juntos, se distingue meramente por la indiferencia: “Y nos sentamos y bebemos nuestro café / acomodados en nuestra indiferencia”,<sup>29</sup> por cuestionarse si su vida en común ha merecido la pena o no: “¿Vale la pena hacer análisis?”.<sup>30</sup> Sin saber cómo expresarlo el uno al otro, parecen sentir que su relación se conduce solo por la inercia:

Y la habitación se desvanece suavemente  
Y solo beso tu sombra  
No puedo sentir su mano  
Ahora eres un extraño para mí  
Perdidos en conversaciones pendientes  
y suspiros superficiales  
en el límite de nuestras vidas.<sup>31</sup>

Podemos apreciar cómo debajo de esas conversaciones pendientes que se mencionan hay palabras que no se han dicho y que no sabemos si se dirán, una conversación por resolver entre esta pareja, que parece haberse instalado en la superficialidad al no abordar dicho diálogo, al haberlo suspendido indefinidamente.

Unos años antes de que Paul Simon llegara a la música, concretamente en 1952,

---

speaking /People hearing without listening /People writing songs/That voices never share /And no one dare /Disturb the sound of silence.

<sup>26</sup> Traducción propia del original previo: Hello darkness, my old friend.

<sup>27</sup> Traducción propia del original previo: “Fools” said I / You do not know silence like a cancer grows.

<sup>28</sup> Traducción propia del original previo: And the people bowed and prayed /To the neon god they made

<sup>29</sup> Traducción propia del original extraída del álbum *Parsley, Sage, Rosemary and Thyme*, de Simon & Garfunkel, lanzado en el año 1966: And we sit and drink our coffee/Couched in our indifference

<sup>30</sup> Traducción propia del original previo: Can analysis be worthwhile?

<sup>31</sup> Traducción propia del original previo: And how the room has softly faded/And I only kiss your shadow/I cannot feel your hand/You're a stranger now unto me/Lost in the dangling conversation/And the superficial sighs/In the borders of our lives.



el compositor John Cage creó la pieza *4'33"*. Esta obra, encuadrada en el vanguardismo, culmina el trabajo sobre el silencio –del que como acabamos de ver también hablaba Paul Simon- del estadounidense. *4'33"*, a pesar de estar dividida en tres movimientos y poder ser interpretada por cualquier instrumento, contiene una única directriz para el músico: éste debe de guardar silencio, no tocar su instrumento durante esos cuatro minutos y treinta y tres segundos que la titulan. La obra fue estrenada en Woodstock el 29 de agosto del mismo año 1952 por el pianista David Tudor: tras sentarse al piano, cerró la tapa del piano para indicar que *4'33"* había empezado; al terminar el primer movimiento, abrió la tapa para señalar que el mismo había finalizado, repitiendo la misma acción con el segundo y el tercer movimiento (Ross, 2009). La polémica estaba servida, pues *4'33"* desafiaba al propio significado de la música:

Desde *4'33"* que sabemos que el silencio también se escucha. Porque no hay tal silencio; o porque, si lo hay, es ruidoso, ensordecedor. Cage nos mostró que cualquier intento por detener la voluntad auditiva es estéril. *4' 33"* [...] fueron suficientes [...] para poner en evidencia la parcialidad de una partitura, su incompleta composición, su fraccionada información. También se escucha aquello no escrito, aquellas notas que, desaferradas de la partitura ya circulan en libertad. [...] Cage remueve las viejas vanguardias para señalar [...] la desorientación del mundo. (Carabí Bescós, 2013).

La incomunicación se revela, así, en dos sentidos: por un lado, declarando que existen aspectos intransmisibles dentro del ser humano que ni siquiera la música puede llegar a expresar, pues trascienden la partitura, y, por otro lado, desde la óptica de la recepción, desde el compositor al público, que no consiguió transmitir al público que su intención era transmitir que el silencio no era posible, que la verdadera partitura era la formada por los sonidos ambientales y accidentales que durante el aparente silencio de la pieza se daban por parte del público (Ross, 2009). Podría decirse, por ende, que *4'33"* busca incomunicar desde la misma obra.

Con un registro musical completamente distinto a los mencionados Paul Simon y John Cage, en 1982 el grupo español de heavy metal, *Barón Rojo*, titula a una de sus canciones *Incomunicación*. Compuesta por Armando y Carlos de Castro, en ella se habla de un mundo de aislamiento en el que el protagonista de la canción no sabe cómo comunicarse con el resto, no consigue extraer emociones de su entorno social:

Me voy a un cine, o a una reunión.  
No me satisfacen, son insoportables.  
Ninguna emoción, ninguna sensación.  
Vivimos en el reino de la incomunicación.

La gente se pudre en su jaula de hormigón.  
Estoy solo aquí<sup>32</sup>

La versión inglesa de la canción, que cambia el título a *Isolation Ward* -“Sala de aislamiento”-, ahonda todavía más en el sentimiento de incomunicación gracias a las variaciones que se llevaron a cabo en la letra para trasladar la canción en inglés:

Cuando trato de hablar,  
ellos no me escuchan.  
Lo hago lo mejor que puedo  
y ellos se ríen en mi cara.  
No hay entendimiento posible.<sup>33</sup>

Como apreciamos, *Barón Rojo* nos habla de que los intentos por comunicarse con el resto son respondidos con burla, de que el entendimiento con los demás no es posible y de que estamos abocados a la soledad aunque tratemos de evitarlo.

#### 2.4.2. Pintura

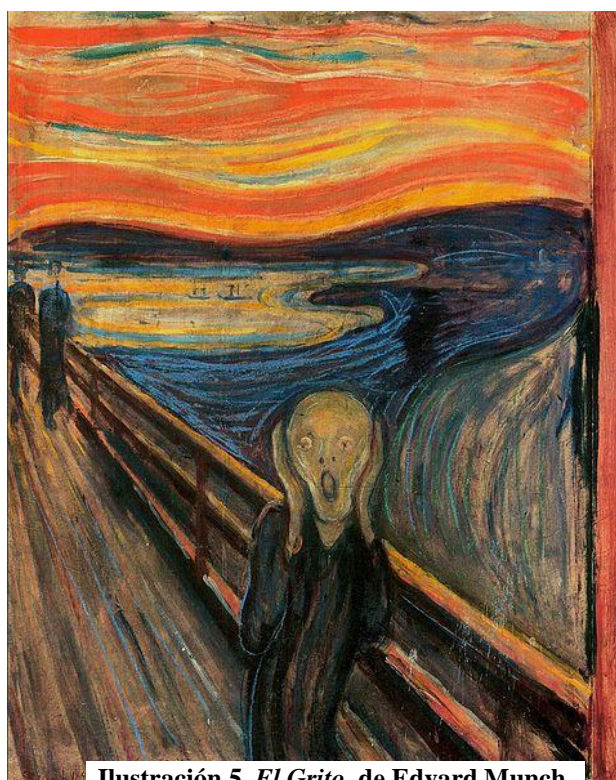


Ilustración 5. *El Grito*, de Edvard Munch.

Nos trasladamos ahora al campo de la pintura, siendo nuestra primera parada el pintor noruego Edvard Munch [1863-1944] Si “la obra de Munch es la representación de la incomunicación humana, de la soledad, del hastío” (Estrada, 2017), su óleo *El grito* representaría el culmen de ello, de la angustia vital y el dolor, de no saber cómo expresar las emociones más allá de ese grito que el personaje cadavérico, que Munch pintó en 1893, parece emitir hacia nosotros como único remedio para transmitir aquello que siente en su propio interior; es por ello que “la figura principal da la espalda a la naturaleza y a la gente y, mirando hacia el espectador, emite un intenso grito que nos habla de su dramática soledad e incomunicación” (Martínez Pintado, 2014: 4).

<sup>32</sup> Extraído del álbum *Volumen brutal*, de Barón Rojo, lanzado en el año 1982.

<sup>33</sup> Traducción propia del original extraída del álbum *Brutal Volume*, de Barón Rojo, lanzado en el año 1982: When I try to speak/They don't listen to me/I do my very best/And they laugh in my face/There's no understanding.

La vida de Munch, marcada por la muerte y la soledad, la enfermedad y la obsesión religiosa, junto a una trayectoria vital compleja desde la infancia, no pueden separarse de la obra de este pintor expresionista, donde todos estos temas aparecen junto a la angustia y el erotismo, pues el mismo Munch se valía conscientemente de todo ello para enriquecer su imaginación y creación artística (Alarcó, 2015). Aunque podrían resaltarse otras obras en lo referido a la incomunicación en su pintura, como *Amantes en la playa*, de 1895, o *Melancolía*, de 1894 -y que puede relacionarse con el grabado de Alberto Durero de 1514 titulado *Melancolía I-*, cabe destacar su obra *Dos seres humanos. Los solitarios* en cualquiera de sus diferentes versiones, ya que...

...mientras que en los grandiosos paisajes del pintor alemán [Caspar David Friedrich] los personajes de espaldas contemplando el paisaje nos invitan a que nos inunde la abrumadora fuerza de la naturaleza, en *Los solitarios* el juego que se establece entre las figuras y el paisaje activa su tensión e incomunicación y nos hace pensar en una relación más de rechazo que de seducción. (Alarcó, 2015: 27).

Y es que en esta obra pictórica, a pesar de la cercanía de los personajes, se transmite la distancia sentimental entre ese hombre y esa mujer que se dan la espalda tanto entre ellos como a nosotros, los espectadores. La actitud corporal de ambos nos da la impresión de que están paralizados, inmóviles, como si hubiese una barrera entre ellos que los separara pero que no podemos ver; una barrera, que podríamos decir, invisible:



**Ilustración 6. Dos seres humanos. Los solitarios, de Edvard Munch.**

Contemporáneo a Edvard Munch fue Edward Hopper [1882-1967], considerado uno de los máximos representantes del realismo estadounidense, pues en su obra retrató el discurrir de la vida cotidiana del país, ya fuera en su vertiente rural o en su vertiente urbana. En su trabajo artístico, como temas principales, dominaron la rutina, la

desesperanza y, sobre todo, la soledad del hombre del s. XX derivada de la propia vida contemporánea, de su camino por la individualidad; en su obra tuvo influencia, también, la Gran Depresión sufrida en EEUU tras el crack del 29, cuyos estragos fueron llevados a la pintura por él, pero también el reflejo de la incomunicación humana cuando parecía que soplaban vientos de ventura, que se vivían tiempos de bienaventuranza acordes con el progreso dado (Museo Thyssen-Bornemisza, 2017). Es por eso que...

...la mayoría de sus lienzos presentan escenas de la vida cotidiana en Estados Unidos [...] y muestran la vida moderna. [...] En estos escenarios, Hopper sitúa a personas en soledad o incluso parejas o grupos cuyos integrantes se muestran ajenos a los demás, como incomunicados entre sí. (Museo Thyssen-Bornemisza, 2012).

Existe en la obra de Hopper una mirada pesimista, no exenta de un fuerte sentido poético, que potencia con su expresivo empleo de la luz y el estilo cinematográfico de sus escenas, que solía pintar en amplios espacios vacíos para incidir en la soledad de sus personajes, en su alienación, incluso aunque se encontraran en lugares públicos tales como bares, hoteles o estaciones (Museo Thyssen-Bornemisza, 2017). Ejemplo de todo esto es *Nighthawks* (*Noctámbulos* en su traducción española), donde contemplamos a cuatro figuras en un típico *diner* estadounidense en un espacio urbano:

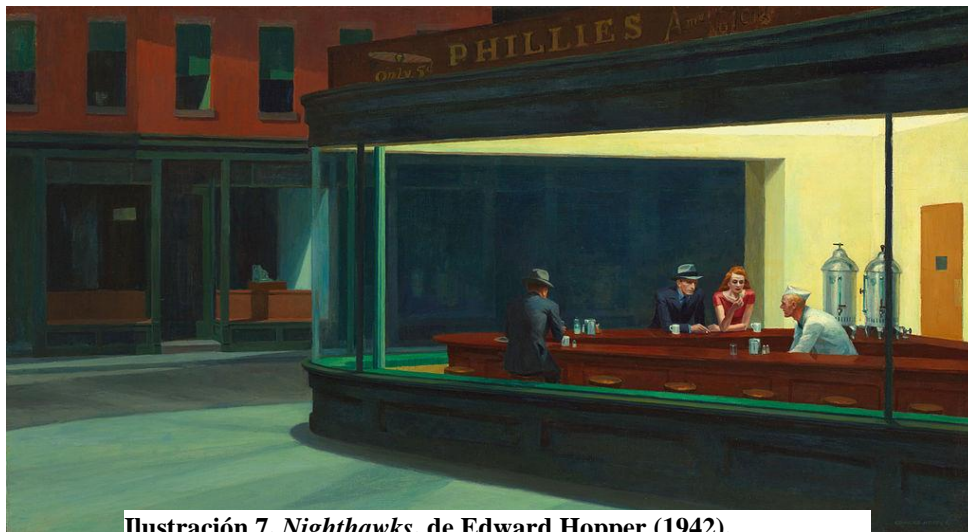


Ilustración 7. *Nighthawks*, de Edward Hopper (1942).

Como podemos apreciar, uno de los personajes, en soledad, nos da la espalda, mientras que la pareja, apoyada en la barra con rostro inexpresivo, no se comunica entre sí, y el camarero, que mira hacia otro lado, distraído, tampoco parece tener intención de comunicarse con ninguno de los comensales; se destila una sensación de frialdad que embarga a la obra. Otro rasgo que llama la atención es lo difuso de los rostros de los personajes, como también se da en *Summer evening*, de 1949, una “escena veraniega



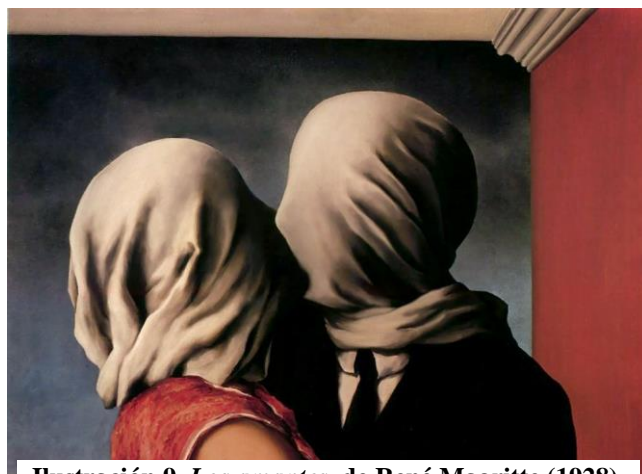
donde una pareja se incomunica, más que dialoga, en un porche de una casa de madera con la única iluminación de la luz blanca de la luna” (Prats, 2017), o más claramente en el óleo *Habitación en Nueva York*, de 1932:



**Ilustración 8. *Habitación en Nueva York*, de Edward Hopper (1932).**

En ella se representa lo que parece un matrimonio de mediana edad que contemplamos a través de una ventana: el hombre lee un periódico mientras la mujer se distrae con el periódico; no se reconocen las facciones de los personajes, pero, a pesar de ello, sí su aislamiento, su falta de comunicación mutua, pues, a pesar de que están sentados a la misma mesa, muy próximos, están encerrados en sí mismos, no hay miradas entre ellos, nada que los acerque más allá de que están en el mismo lugar.

También el pintor surrealista belga René Magritte [1898-1967] trajo la incomunicación a la pintura con su óleo *Los amantes*:



**Ilustración 9. *Los amantes*, de René Magritte (1928).**

Los velos que cubren y ocultan las cabezas de la pareja y se interponen en su beso nos llevan a pensar en la imposibilidad de ambos para comunicarse, su incapacidad para conocer lo que ocurre en la cabeza del otro. Sin embargo, “no se trata de una pareja en

concreto, sino del concepto mismo de pareja”, ya que “en términos absolutos, es evidente que todo amante-amado es percibido en el fondo como un completo enigma para su amado-amante” (Viloria, 2014). Aquí, el velo –o muro- que a veces hemos mencionado de forma figurada, se hace real y evita que los dos amantes se sientan, se conozcan realmente; consuman un amor donde, podría decirse, solo la dimensión corporal, el beso, logra que se comuniquen, no parece caber entre ellos la palabra.

Más tarde, aparece Francis Bacon [1909-1992], con pinturas en las que busca los contornos más oscuros del ser humano y en las que el cuerpo, no solo se desacraliza, sino que frecuentemente aparece mutilado, quizá en un “cuestionamiento de los límites del Yo” (Kundera, 2009: 57), presa de su indefinición. Así, en su *Two people*, nos muestra a seres oscuros y disueltos en la masa, sin identidad, lo cual se refleja en los rostros de las dos figuras que vemos, que “a pesar de estar tan próximas, parecen estar completamente solas, revolcándose juntos pero separadas por abismos de incomunicación” (Vásquez Rocca, 2006).

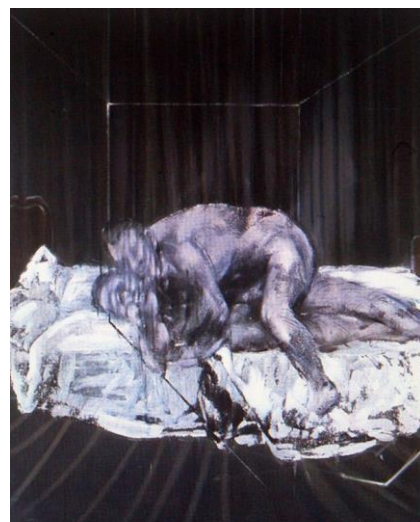


Ilustración 10. *Two people*, de Francis Bacon (1954).

Por último, en lo referido a la pintura, nos detenemos en Banksy, seudónimo de un artista británico de identidad desconocida y uno de los mayores representantes del *street art* o arte callejero. Y es que su obra en grafiti titulada *Mobile lovers*, de 2014, es una de las muestras artísticas más contemporáneas en lo referente a la incomunicación y su relación con los avances tecnológicos y las redes sociales. Bajo el reflejo -con tintes fantasmagóricos- de las pantallas de sus teléfonos móviles en el rostro, esta pareja sentimental, aunque hipercomunicada gracias a sus aparatos, no se comunica, irónicamente, entre ella misma; se abrazan y se tocan, sí, pero es solo superficie, pues no se miran ni median palabra alguna, formando así Banksy con su obra una actual paradoja sobre «la incomunicación de la comunicación».



Ilustración 11. *Mobile Lovers*, de Banksy (2014).

### 2.4.3. Poesía

Abandonamos ahora la pintura para acometer la poesía, uno de los campos mejor abonados para el tratamiento de la incomunicación por los recursos semánticos,

morfológicos, fonéticos y sintácticos que la disciplina pone a disposición del artista. De esta forma, encontramos una honda preocupación por la incomunicación en la Generación del 27 española, concretamente en Jorge Guillén, Federico García Lorca y Manuel Altolaguirre [1905-1959], quien “transformaba sus sufrimientos y sentimientos más profundos en palabras de ausencia, de olvido, de soledad, haciendo referencia siempre a la incapacidad de comunicarlos totalmente” (Martínez Pintado, 2014: 45), como podemos apreciar en su poema *Soledad sin olvido*:

Haberlo dicho todo,  
volcando por completo  
lo que pesaba tanto,  
y ver luego que todo  
se queda siempre dentro,  
que las palabras fueron  
espejos engañosos (2008: 81).

Aquí, el mero entendimiento no es suficiente para transmitir todo lo que el Yo alberga. Como comparte Val Álvaro, el espejo sería para Altolaguirre un símbolo que refleja la incomunicación, consecuencia de la soledad del hombre (1980). Por otro lado, Jorge Guillén [1893-1984], aunque a su obra se asocia un característico optimismo vital, también expresó su visión del tema en un poema que llamó *La incomunicación* y en el que habla de la distancia, quizá, insalvable entre los hombres:

Incomunicación, doliente encuentro.  
El lenguaje desune. Las razones  
son nada más instinto irresistible.  
El amor, la amistad, ay, tentativas  
válidas – siempre en crítico paréntesis (1989: 322).

Aunque, fiel a su estilo, Guillén termine el poema esperanzado, se nos muestra una perspectiva amarga en la que la incomunicación domina las relaciones, donde el habla, y a duras penas el amor, ya no es suficiente, siendo los hombres “víctimas de la inercia de este mundo, que provoca la incomunicación” (Díez de Revenga, 1993: 200).

Asimismo, en la poesía de Federico García Lorca [1898-1936] rastreamos su afán por la incomunicación principalmente en su poemario de título *Poeta en Nueva York*, escrito entre 1929 y 1930 a raíz de su viaje a Estados Unidos, donde quedó impactado por el choque con la civilización norteamericana, por el capitalismo descarnado, además de por las injusticias cometidas contra la minoría afroamericana, por lo que en sus poemas escribe contra la alienación que todo esto provoca en el ser

humano y contra la deshumanización de la ciudad en la sociedad de la industrialización, clamando así al amor y a la justicia, en pos de recuperar la humanidad (Sorel, 1997). Podemos ver una muestra de ello en su poema *Niña ahogada en el pozo*:

No, que no desemboca. Agua fija en un punto,  
respirando con todos sus violines sin cuerdas,  
en la escala de las heridas y los edificios deshabitados.  
¡Agua que no desemboca! (2017).

Como compartimos con Ortuño Casanova, “los violines sin cuerda representan aquí la incomunicación, la imposibilidad de clamar, como antes lo era [...] la mariposa en el tintero [...] al hilo de la incomunicación en la ciudad”, pero no solo eso, pues además “existen en Lorca múltiples referencias al agua estancada como representación de muerte, incomunicación y ceguera” (2014: 78), mostrándose así al ser humano como atrapado, sin posibilidad de comunicarse con los demás.

Al margen de estos tres, y aunque no trataremos a Pablo Neruda o T.S. Elliot, entre otros poetas que también han reflejado la incomunicación en sus creaciones artísticas, es preciso destacar el concepto de *gurba*, recurrente en la poesía árabe y relacionado con la incomunicación, pues consiste en una sensación de extrañeza del poeta en cuanto a sí mismo y su entorno, al que mira y no reconoce, por lo que se siente solo y ajeno a lo que hay a su alrededor e incluso a su persona (Martínez Lillo, 2008); al asociarse comúnmente con el exilio, este sentimiento de *gurba*, de incomunicación con los otros, con uno mismo y con el entorno, se maximiza, como podemos ver en la obra del palestino Mahmud Darwish [1941-2008] y, especialmente, en su poema *Mural*:

Y es mío  
aquello que fue mío: mi ayer y lo  
que será mío,  
mi mañana lejano, la vuelta de mi  
espíritu errante [...].

Mas ahora, tras haberme llenado  
de todos los motivos de la marcha,  
no soy mío.  
Yo no soy mío,  
No soy mío (2003: 204-207).

Apreciamos aquí cómo el poeta siente que ha perdido su capacidad para comunicarse, para entender lo que ocurre a su alrededor, porque ni siquiera cree, tristemente, que tenga la posesión de sí mismo como persona; en esas circunstancias, la barrera entre él y los demás, extraemos, se le hace impracticable.

Por último, en 2001, el poeta cordobés Francisco Gálvez, en la línea de lo que podríamos llamar la poética del silencio –en la que también se encuadraría el



compositor John Cage o Samuel Beckett-, compuso con su poemario *Hilos rotos: Poemas del contestador automático* una obra en la que se viene a decir que el lenguaje no es suficiente, que se queda corto para expresar lo que se siente, y mucho más en un contexto como el actual, rodeado por los avances de la tecnología moderna:

Si descuelgo el teléfono	y un mensaje que se repite
marco el número preferido	(cuelgo con los ojos cerrados
(pienso en las horas	y atesoro gestos de pérdida)
y en momentos más adecuados)	y todo me dice que algo
y siempre oigo la misma voz	ha cambiado para siempre (2001: 71).

Gálvez aquí habla de cómo le es imposible comunicarse con el ser humano, de cómo se ve abocado a hablar una y otra vez con una máquina, un contestador automático; en suma, de cómo siente roto y fracturado el hilo que le unía al resto de personas, el hilo comunicativo que hace a los humanos precisamente humanos y no máquinas.

#### 2.4.4. Novela

Antes de adentrarnos en la novela, detengámonos en tres figuras clave para el desarrollo posterior de la literatura y el pensamiento occidental, además de importantes para la germinación del concepto de incomunicación tal y como lo estamos tratando: Friedrich Hölderlin [1770-1843, poeta y novelista], Heinrich von Kleist [1777-1811, poeta, dramaturgo y novelista], y Friedrich Nietzsche [1844-1900, filósofo y poeta]. Encuadrados los dos primeros en el romanticismo alemán y el último en la corriente del nihilismo, sus vidas fueron narradas por Stefan Zweig [1881-1942] en *La lucha contra el demonio*, en la que son retratados como anacoretas y locos, personajes para los que la comunicación genuina con el resto es un imposible (1999): Hölderlin, siempre en el abismo, vivió treinta y seis años aislado en una torre en Tübinga tras sucumbir a la esquizofrenia, donde siguió escribiendo extraños versos bajo el seudónimo de Scardanelli; entendiendo el lenguaje como una herramienta peligrosa para el hombre, Hölderlin dejó escrito en una oda: "Jamás comprendí las palabras de los hombres, crecí en los brazos de los dioses" (Zweig, 1999: 39), como una forma de explicar que la comunicación del ser humano le era ajena. Por otro lado, Kleist, considerado hoy un pilar de la literatura alemana, vivió la indiferencia de la crítica y del público; su personalidad, percibida como excéntrica, le alejó de los entornos sociales, por lo que, incapaz de comunicarse con los demás y arruinado económicamente, se suicidó con treinta y cuatro años junto a una enferma terminal, a la que propone el plan y acepta:

Carecemos –afirma [Kleist]- de un medio de expresión. El único del que disponemos, la palabra, no puede aprovecharse, porque no sirve para que el alma se comunique y sólo deja aparecer fragmentariamente las sensaciones del espíritu. Por la misma razón siempre temí con terror tener que descubrir a otros mi intimidad. (Zweig, 1999: 175).

Estas palabras de Kleist, dirigidas a su hermana y rescatadas por Zweig, dan idea del sentimiento de incomunicación que le embargaba; y tanto es así, que en su obra...

...se trata el triunfo de patéticos y sangrientos personajes, como su Pentesilea, que aman, con culpa hacia su norma, matan y devoran al ser amado. Y tras todo ello, el drama de la incomunicación que inquieta siempre a Kleist, como lo hará medio siglo más tarde con Nietzsche. (Uscatescu, 1989: 48).

Este último, Nietzsche, a pesar de desarrollar el vitalismo y el concepto de voluntad de poder –el afán por existir, la ambición por alcanzar lo deseado-, vivió gran parte de su vida aislado y solitario a causa de su enfermedad –la sífilis, estando aquejado de la vista y con frecuentes jaquecas- y sus problemas para relacionarse, recluso en su obra y cambiando continuamente de hogar y de ciudad para intentar mejorar su condición. Zweig dice de él: “Nietzsche habla, escribe, lucha y sufre siempre por su cuenta, solo. A nadie habla; nadie le habla. Pero, lo que es muy terrible, nadie le escucha” (1999: 252); pasó largas temporadas en un modesto cuarto alquilado en un pueblecito de los Alpes y, finalmente, ya superado por la locura, terminó sus días atendido por su hermana tras haber estado recluso en dos centros psiquiátricos.

Zweig colabora, así, a la invención romántica de la figura del “genio”: un tipo oscuro, distraído, dominado por arrebatos y con una capacidad que podríamos decir “divina” para estar por encima del resto y, por lo tanto, aislado e incomunicado: el genio “habla a través de los dioses”, que le transmiten el discurso creador, la inspiración, para así elevarlo. Estos tres personajes históricos nos llevan a pensar en la incomunicación, influyente en sus obras artísticas además de en sus vidas, como parte de la identidad del héroe romántico, de la que son paradigmas; y, además, nos sirven para preceder a Fiódor Dostoyevski [1821-1881], siendo dos las novelas que destacaremos de este autor ruso en lo referido a la incomunicación: *Memorias del subsuelo* y *Crimen y castigo*, cuyos personajes suponen un puente entre el romanticismo y el hombre contemporáneo. La primera está protagonizada por un personaje del que no conocemos nombre ni identidad, más allá de que es un funcionario, como él mismo se define; un anti-héroe

que a modo de monólogo interior reflexiona y habla en primera persona hacia un espectador probablemente inexistente, definiéndose ya al comienzo así: “Soy un enfermo... un hombre malo. No hay nada de atrayente en mí” (Dostoyevski, 2000: 4). Este funcionario anónimo vive marginado y aislado de los otros, tratando de escapar de la soledad, aunque su incapacidad para estrechar lazos le hace hundirse más en ella:

...ya entonces hacía una existencia lúgubre, desorganizada, solitaria como la de un salvaje. Me apartaba de la gente, inclusive trataba de no hablar con nadie, y me recluía cada vez más en mi agujero. En la oficina, evitaba mirar a nadie; me daba cuenta de que los otros me consideraban un excéntrico [...] ¿Por qué, me preguntaba a veces, ningún otro sentía que estuviese inspirando disgusto en los demás? (Dostoyevski, 2000: 75).

Es un personaje frustrado e irascible, con una constitución enfermiza, que proyecta continuamente venganzas ante supuestos oprobios y está lleno de contradicciones:

...de repente, pasaba por una fase de indiferencia cínica [...]; me reía de mi remilgada intolerancia, me burlaba de mis ideas románticas. Un día me negaba a hablar con mis colegas; después, de pronto, hablaba con ellos hasta aturdirlos, e inclusive buscaba su amistad. (Dostoyevski, 2000: 79).

Unas contradicciones que aparecen, sobre todo, en su forma de comunicarse con los demás, de relacionarse con ellos, a los que necesita y a la vez desprecia e incluso teme; relaciones marcadas por una profunda incomunicación, mientras se siente cada vez más encerrado en una ratonera<sup>34</sup>:

En una ocasión conseguí un amigo, pero en el fondo del corazón yo era un tirano y quise ser el amo absoluto de sus pensamientos. Quería infundirle desdén por los que nos rodeaban; le exigí que rompiera con su mundo. [...] Era una persona ingenua y sumisa, y cuando sentí que me había apoderado por completo de él, comencé a odiarlo y al final lo rechacé. [...] Pero no me era posible conquistarlos a todos; él era una excepción, y nada tenía que ver con los demás. (Dostoyevski, 2000: 118).

Apreciamos, pues, cómo el personaje se comunica con los demás únicamente en la medida en que desea tener poder sobre ellos. Esto se ve aún más claro en su relación con Liza, una joven prostituta a la que conoce y sobre la que “el contradictorio protagonista ejerce un poder moralizante [...], acto del que se arrepiente y se burla al otro día” (Rosado Zacarías, 2016), a la que humilla solo porque tiene el poder de hacerlo, pero de la que, en el fondo, siente envidia, como de tantos otros: “Dios mío, ¿es

---

<sup>34</sup> Con este nombre, “La ratonera”, titula Dostoyevski la primera parte de la novela, haciendo referencia metafóricamente al estado del personaje, aprisionado por la culpa: “siempre me sentí culpable, y lo más enojoso es que era culpable sin culpabilidad, en virtud de las leyes de la naturaleza. Así, por empezar, soy culpable de ser más inteligente que todos los que me rodean” (Dostoyevski, 2000: 13).

posible que la envidiara? [...] No puedo vivir sin tener a alguien a mano para tiranizarlo y darle órdenes” (Dostoyevski, 2000: 213).

En *Crimen y castigo*, por otro lado, contemplamos cómo Raskólnikov, un estudiante que vive en los suburbios y que debe dejar la universidad debido al estado de pobreza en que se encuentra, asesina una usurera a la que previamente había empeñado algunos enseres; Aliona, la usurera es presentada como una mujer malvada, fea, vieja y avara, que abusa, incluso, de su propia y bondadosa hermana. Raskólnikov no mata a la usurera solo para robarle, sino porque la considera un desecho para la sociedad, alguien que no aporta nada pero que sin embargo resulta dañina para todos, por lo que encuentra justificado el acto, se piensa moral e intelectualmente preparado –y superior, pues se compara con Napoleón- para hacerlo, por el bien de la humanidad; sin embargo, tras el crimen, se ve impelido por el castigo de la culpa y el remordimiento. La incomunicación nace en Raskólnikov al estar escindido del resto, es decir, de su alienación y soledad:

Acabo de decirte que tuve que dejar la universidad. Pues bien, a decir verdad, podía haber seguido en ella. Mi madre me habría enviado el dinero de las matrículas y yo habría podido ganar lo necesario para comer y vestirme. Sí, lo habría podido ganar. Habría dado lecciones. [...] Pero yo estaba exasperado y no acepté. [...] Me encerré en mi agujero como la araña en su rincón. Ya conoces mi tabuco, porque estuviste en él. Ya sabes, Sonia, que el alma y el pensamiento se ahogan en las habitaciones bajas y estrechas. ¡Cómo detestaba aquel cuartucho! Sin embargo, no quería salir de él. Pasaba días enteros sin moverme, sin querer trabajar. Ni siquiera me preocupaba la comida. [...] Yo siempre me estaba preguntando: ya que sabes que los demás son unos bestias, ¿por qué no intentas tú ser más inteligente que ellos? (Dostoyevski, 2011: 133).

Cuando Raskólnikov intenta explicar a Sonia por qué asesinó a la usurera, verbalizando sus reflexiones, se da cuenta de que hay una barrera para la comprensión entre los dos, pues ella puede entender lo que le dice, pero no lo que hay más allá; Sonia no puede comprender ninguna razón para matar y la incomunicación se hace palpable incluso para Raskólnikov, que acaba diciendo: “¿Fue a la vieja a quien maté? No, me asesiné a mí mismo, no a ella, y me perdí para siempre... Fue el diablo el que mató a la vieja y no yo” (Dostoyevski, 2011: 134). En virtud a todo esto, opina Estrella Báez que...

...la incomunicación en *Crimen y Castigo*, tiene un ingrediente social: habla de desigualdades; pese a no ser el tema central. [...] El principio de la incomunicación nace con la inconformidad que siente el ser humano, frente a una sociedad que él considera injusta, de allí el crimen. Sin embargo, en esta época modernista, para Raskólnikov, su error se puede purgar, su propia conciencia le indica que ha obrado erróneamente. Esa es una parte del enfrentamiento con la sociedad (2017: 24).

Tras Dostoyevski, es preciso atender a Franz Kafka [1883-1924] y su obra *La metamorfosis*, dada la profunda influencia del novelista ruso en él, pues tanto “el anónimo protagonista de la novela de Dostoievski [en *Memorias del Subsuelo*] y Gregor Samsa comparten su camino hacia la nada, su desesperación, su incomunicación con el mundo, su mundo como una pesadilla de la que no pueden despertar” (Huerga, 2010). Y es que en la novela de Kafka se nos muestra cómo el protagonista, Gregor Samsa, un joven viajante comercial que mantiene económicamente a su familia, se despierta un buen día transformado en insecto, provocando terror y rechazo en su familia, el fin de su vida como la conocía, ofreciéndose así...

...una terrible fábula de la incomunicación humana, [...] [aunque] la metamorfosis de Gregorio no es, como parece en una primera mirada, la causa de su desgracia. Es, por el contrario, el efecto simbólico de su propia vida cotidiana. Todo lo que sabemos de Samsa revela una vida mezquina, pobre, sin ilusión ni libertad, sin humanidad. Explotado por su familia (que le engaña respecto a su situación económica), humillado por sus jefes, sin tiempo ni sosiego para comer ni dormir decentemente, Gregorio no tiene asidero humano. No conoce la amistad, ni el amor ni la esperanza. (Arellano, 2001).

Cuando Samsa se convierte en insecto, pierde la capacidad de hablar como un humano, mutando sus intentos de comunicarse en ruidos propios de su condición animal, que no son comprensibles para los demás, por lo que suele optar por el silencio; él, sin embargo, sigue entendiendo lo que el resto dice, aunque su familia piense que ya no es así y hable contra él sin reparo, malinterpretando todos sus gestos como amenazadores:

¡Mira, padre –comenzó a gritar de repente–, ya comienza de nuevo! Y, con un terror que a Gregorio le pareció incomprensible, la hermana abandonó incluso a la madre, se apartó del sillón, como si prefiriese sacrificar a la madre antes que permanecer en las proximidades de Gregorio, y corrió a refugiarse detrás del padre, el cual, nervioso a su vez por esta actitud suya, se puso también en pie, extendiendo los brazos ante la hermana en ademán protector. Pero la cosa es que a Gregorio no se le había ocurrido en absoluto querer asustar a nadie, ni mucho menos a su hermana. (Kafka, 2009: 114).

En la novela hay una continua mención al abrir y cerrar de puertas, pero nunca existe un tránsito libre, siempre hay un obstáculo para la comunicación entre los personajes simbolizado por estas puertas, lo cual nos lleva a pensar en la persistente incomunicación en la familia, que no quiere confrontarse con la mirada y prefieren conjeturar sobre lo que el otro hace detrás de las puertas cerradas, a través de los sonidos. Samsa ni comprende ni es comprendido. Y es que, “en verdad, Gregorio es un

insecto -un excluido de la relación humana- antes de su metamorfosis. En el absurdo suceso emerge, al fin, la conciencia de esa inhumanidad” (Arellano, 2001).

Así, ahora que él ya no puede trabajar y los demás deben hacerlo, aparece el egoísmo, y Samsa pasa de ser querido, el sostén económico, a ser olvidado y apartado a modo de intruso, de elemento indeseable: queda confinado en su cuarto, nadie en su familia lo acepta. Es más, su padre le odia, su madre vacila entre la repulsión y el amor maternal, y solo su hermana, con quien antes tenía una estrecha relación y que también termina repudiándole, entra a dejarle la comida, sin siquiera verle por aversión, lo cual hace más patente la incomunicación de los personajes; una incomunicación extensible a toda la familia, pues a pesar de que éstos sí podrían comunicarse, el silencio impera y la relación dista de ser fluida: únicamente cuando Samsa se deja morir en su cuarto, enfermo, herido y abandonado, la comunicación parece volver a hacerse posible, pues los personajes se ven aliviados del problema y el *statu quo* se restaura (Kafka, 2009).

De Kafka nos trasladamos a Jean Paul Sartre [1905-1980] y su novela *La náusea*, narrada a modo de diario por Antoine Roquentin, un hombre en la treintena que, tras dejar su empleo en la Indochina, vive de sus rentas en un provinciano pueblo costero, dedicándose ahora a investigar y escribir la historia del Marqués de Rollebon, un aventurero de finales del s. XVIII. Roquentin es un personaje anónimo, solitario y desarraigado, aburrido de su propia existencia, sin pasión, “corroído por la duda de una existencia absurda en un presente sin sentido” (Rodríguez Martín, 2005); un personaje que, además, es consciente de que estas son las circunstancias de su vida: “Yo vivo solo, completamente solo. Nunca hablo con nadie; no recibo nada, no doy nada” (Sartre, 2002: 19); y es que, a pesar de que “mantiene relaciones con la patrona, la usa para autoafirmarse como individuo” (Rosado Zacarías, 2012), es decir, no comparten más que una relación carnal ocasional, ella sigue tratando a Roquentin como un cliente habitual de su café y él la utiliza como a un objeto, como podría usar a otra, pues no siente afinidad por nadie: “Los que viven en sociedad han aprendido a mirarse en los espejos, tal como los ven sus amigos. Yo no tengo amigos; ¿por eso es mi carne tan desnuda?” (Sartre, 2002: 35). Tampoco con el Autodidacto, a quien conoce en la biblioteca, consigue establecer comunicación: “con el Autodidacto ser dos nunca es más que una apariencia (Sartre, 2002: 119), y no puede considerarlo su amigo.

Ni siquiera con Anny, su ex- novia, logra nada más allá de caer en reproches, hacer patente la distancia entre ambos a pesar de sus expectativas por recuperarla: “No

hay aventuras, no hay momentos perfectos... hemos perdido las mismas ilusiones, hemos seguido los mismos caminos. Adivino el resto, hasta puedo tomar la palabra en su lugar y decir yo mismo lo que le falta decir” (Sartre, 2002: 229). En este fragmento de su conversación con ella, vemos cómo opera el sobreentendimiento en su relación.

Roquentin escribe un diario para comprender lo que le ocurre, pues su vida está asaltada por la náusea, un sentimiento que le embarga y del que nace su incomunicación con el resto. Progresivamente, el protagonista se alejará de su realidad y de todo cuanto tiene a su alrededor al percatarse de la falta de sentido del mundo en que vive, del vacío profundo, a lo que los demás no parecen despertar. Así, esta náusea que titula al libro consiste en la sensación que la realidad provoca al personaje al darse cuenta de la contingencia absoluta de su existencia, es decir, de la completa gratuidad de la misma:

Lo esencial es la contingencia. Quiero decir que, por definición, la existencia no es la necesidad. Existir es estar ahí, simplemente; los existentes aparecen, se dejan encontrar, pero nunca es posible deducirlos. Creo que hay quienes han comprendido esto. Sólo que han intentado superar esta contingencia inventando un ser necesario y causa de sí. Pero ningún ser necesario puede explicar la existencia; la contingencia no es una máscara, una apariencia que puede disiparse [...]. Todo es gratuito: este jardín, esta ciudad, yo mismo. Cuando uno llega a comprenderlo, se le revuelve el estómago y todo empieza a flotar [...]; eso es la Náusea. (Sartre, 2002: 201-202).

También con una fuerte impronta existencialista, en la línea del absurdismo,<sup>35</sup> encontramos a Albert Camus [1913-1960] y su novela *El extranjero*. En ella, asistimos a la vida de Meursault, un empleado corriente que observa todo lo que ocurre en su vida sin más, con un significativo distanciamiento, narrándolo con perpetua apatía: “Hoy, ha muerto mamá. O tal vez ayer, no sé. He recibido un telegrama del asilo: «Madre fallecida. Entierro mañana. Sentido pésame». Nada quiere decir. Tal vez fue ayer sido ayer” (Camus, 2002: 7). La muerte de su madre, con la que empieza la novela, no le aflige más que por las inconveniencias del hecho, no derrama ninguna lágrima durante el entierro ni el velatorio: “Pensé que, al cabo, era un domingo de menos, que mamá estaba ahora enterrada, que iba a volver a mi trabajo y que, después de todo, nada había cambiado” (Camus, 2002: 31); inicia una relación con Marie como podría haberla

---

<sup>35</sup> La filosofía del absurdo remite al fracaso de la búsqueda del sentido de la vida por parte del hombre, aquello que ampare sus valores e ideas, sencillamente porque ese significado no existe, abocando así a tomar una actitud escéptica ante la vida, que es un sinsentido en el que la muerte es inevitable y al que nos hemos visto arrojados. Así, lo absurdo se origina a partir de la comparación entre dos términos asimétricos y contradictorios (Camus, 2006).

empezado con otra mujer, no le importa si la quiere o no, si quiere casarse con ella o no, y no requiere nada de ella en ningún momento:

Por la tarde, Marie vino a buscarme y me preguntó si quería casarme con ella. Le dije que me daba igual y que podíamos si era su deseo. Me preguntó entonces si la quería. Contesté, como ya había hecho una vez, que nada significaba eso, pero que ciertamente no la quería. «¿Por qué te casarías entonces conmigo?», dijo ella. Le expliqué que la cosa no tenía importancia alguna, pero que si ella lo deseaba podíamos casarnos. Además, era ella la que lo preguntaba y yo me limitaba a responder que sí. Comentó ella que el matrimonio era una cosa seria. Respondí: «No». [...] Quería simplemente saber si yo habría aceptado la misma proposición de otra mujer, a la que hubiese estado unido de igual modo. Dije: «Naturalmente». (Camus, 2002: 51).

De la misma manera, asesina a un árabe sin saber demasiado bien por qué y se ve sometido a un proceso judicial que le lleva a la muerte percibiendo todo casi como si le ocurriera a otro, sin mostrar arrepentimiento, solo desidia, y rechazando toda inclinación religiosa cuando el capellán le visita en la cárcel, pues sabe de la finitud de la existencia:

En *L'étranger*, el hecho de no comunicar ha condenado al protagonista a ser ejecutado en una plaza pública. Frente al juez, Meursault parece ausente, no habla, no comunica para defenderse y salvar su vida. Él parece inconsciente del carácter capital de su proceso [...], por qué va a hablar si “no tenía nada que decir”. A través de su situación, Camus pretende [...] subrayar la incomunicación, el aislamiento, “esa invisible distancia interior” que separa a Meursault de los debates que determinarán su destino. (Boulaghzalate, 2010: 9-10).

Meursault mantiene siempre una actividad pasiva ante la vida, que se le hace inasible, solo se ocupa del presente, pues considera que “todo el mundo sabe que la vida no vale la pena de ser vivida” (Camus, 2002: 132-133) y se siente un extranjero en el mundo en el que vive, del que está aislado. La incomunicación define al personaje, por lo que “se entrega como un sacrificio debido a una ruptura con el mundo. Es el sacrificio de un hombre incomunicado; un abandono por el que rompe con la sociedad definitivamente” (Estrella Báez, 2017: 32),<sup>36</sup> pues no entiende el fin de comunicarse con los demás y solo posee relaciones superficiales; y tanto es así que...

...si atendemos a las relaciones que entabla a partir del entierro de su madre, nos damos cuenta de que todas son relaciones superficiales. Y el que Meursault se relacione con ello depende únicamente de la casualidad y el acercamiento por parte de los demás

---

<sup>36</sup> A partir de *El extranjero* y su estudio comparativo con *El Principito* de Antoine de Saint-Exupéry, Estrella Báez coloca a la incomunicación como “un producto de la crisis de identidad, uno de los aspectos que caracterizan a la posmodernidad” (2017: 32).



personajes. Meursault muestra una gran indiferencia hacia el amor y la amistad [...] Si contempla casarse con ella [Marie] o ayudar a Raymond en sus turbios asuntos es simplemente porque se le plantea la situación de hacerlo. (Hernández Muñoz y Vique Domene, 2011: 56).

Cerrando este recorrido por la novela, y de nuevo con influencias existencialistas, nos detenemos en *El túnel*, de Ernesto Sábato [1911-2011], que cuenta la carrera hacia la autodestrucción del pintor Juan Pablo Castel desde que ve por vez primera a María Iribarne -un enamoramiento que muy pronto prende en obsesión- hasta que termina asesinándola.<sup>37</sup> La novela está narrada en primera persona por el protagonista, que explica los motivos que según él le llevaron a matar a María una vez que se convierten en amantes y la agitada y tóxica relación se descompone. *El túnel* ha sido frecuentemente comparado con *El extranjero*:

La literatura para Camus y Sábato no puede ser más que un medio para ahondar en el sentido general de la existencia. [...] *L'étranger* y *El túnel* mostraron cómo la toma de conciencia de lo absurdo puede condenarle a uno a vivir en situación de extranjero y de extrañeza, o peor aún, a vivir angustiosamente en túneles. (Boughzalate, 2010: 21).

Juan Pablo Castel, como su apellido sugiere, vive aislado como en un castillo del resto de la sociedad, es un hombre solitario y hermético, que llega incluso a despreciar a sus semejantes, a sentirse por encima: “esa sensación de estar solo en el mundo aparece mezclada a un orgulloso sentimiento de superioridad: desprecio a los hombres, los veo sucios, feos, incapaces, ávidos, groseros, mezquinos; mi soledad no me asusta, es casi olímpica” (Sábato, 1999: 77). Es su pasión y vehemencia, “su búsqueda de lo absoluto a través del amor” (Rosado Zacarías, 2012), lo que confina a Castel y, paradójicamente, le separa de María, pues, ciego de celos, le exige cada vez más, llegando a convertir sus conversaciones prácticamente en interrogatorios, sin trecho para la comprensión mutua; a pesar de que proclame que solo María le comprende, siente su relación insuficiente:

—Lo quería —me respondió.

—Entonces ahora no lo querés.

—Yo no he dicho que haya dejado de quererlo —respondió.

—Dijiste "lo quería". No dijiste "lo quiero".

—Haces siempre cuestiones de palabras y retorces todo hasta lo increíble —protestó María—. Cuando dije que me había casado porque lo quería no quise decir que ahora no lo quiera.

---

<sup>37</sup> En una exposición de Castel, María, a la que éste no conoce, es la única que se percata y contempla un pequeño detalle de uno de sus cuadros: una mujer, observando el mar desde una ventana, que irradiaba una tremenda soledad. Castel queda fascinado por este hecho y, tras la exposición, comienza a buscarla incesantemente hasta encontrarla, estando María casada con Allende, un hombre ciego (Sábato, 2011).

—Ah, entonces lo querés a él —dije rápidamente, como queriendo encontrarla en falta respecto a declaraciones hechas en interrogatorios anteriores. —Calló. Parecía abatida. —¿Por qué no respondes? —pregunté.  
—Porque me parece inútil. Este diálogo lo hemos tenido muchas veces en forma casi idéntica.  
—No, no es lo mismo que otras veces. Te he preguntado si ahora lo querés a Allende y me has dicho que sí. Me parece recordar que en otra oportunidad, en el puerto, me dijiste que yo era la primera persona que habías querido. [...]  
—Hay muchas maneras de amar y de querer —respondió, cansada—. Te imaginarás que ahora no puedo seguir queriendo a Allende como hace años, cuando nos casamos, de la misma manera. (Sábato, 1999: 72).

La soledad termina llevándole a la locura y, en último término, al asesinato del único lazo que le ataba a la sociedad: “Tengo que matarte, María. Me has dejado solo” (Sábato, 1999: 26); esta soledad e incomunicación se ilustra con la metáfora del túnel que da título a la novela:

En todo caso había un solo túnel, oscuro y solitario: el mío, el túnel en que había transcurrido mi infancia, mi juventud, toda mi vida. Y en uno de esos trozos transparentes del muro de piedra yo había visto a esta muchacha y había creído ingenuamente que venía por otro túnel paralelo al mío, cuando en realidad pertenecía al ancho mundo, al mundo sin límites de los que no viven en túneles. (Sábato, 1999: 123).

La angustia brota en Castel al comprobar que no consigue salvarse de su incomunicación a través de María, la única persona con quien estima poder comunicarse y entenderse, que las palabras no bastan. Por eso, trata de apoderarse de ella, poseerla y que dependa de él, que no le deje solo, para lo cual no le importa llegar a la violencia:

...Y a mí nada me ha podido sacar de la cabeza este hecho: el que has estado engañando constantemente a Allende, durante años. —Por un instante, sentí el deseo de llevar la crueldad hasta el máximo y agregué, aunque me daba cuenta de su vulgaridad y torpeza: —Engañando a un ciego. (Sábato, 1999: 74).

Aunque tras sus actos llegue el arrepentimiento y la desesperación, mantiene una actitud sumamente posesiva y elucubra historias y planteamientos retorcidos: “María y la prostituta han tenido una expresión semejante; la prostituta simulaba placer; María, pues, simulaba placer; María es una prostituta” (Sábato, 1999: 113). Y es que “la racionalidad de Castel, desmesurada hasta rayar en el absurdo, parece ser, de hecho, la clave de su soledad e incomunicación” (Füss, 1983: 325), en lo que también resulta influyente su vida urbana, “ese mundo industrial que lo introduce en un túnel de desesperación que le conduce a la locura y la demencia” (Rodríguez Martín, 2005: 15), un estado de alienación en el que no menciona amigos ni familia, ningún tipo de relación.

María, por su parte, aunque desarrolla sentimientos por Castel, nunca termina de entregarse del todo a él; rebasada por su actitud, nunca vemos que la mutua comprensión se produzca: “No sé qué piensa y tampoco sé lo que pienso yo, pero sé que piensa como yo” (Sábato, 1999: 39). Sin embargo, es también su soledad la que le acerca a Castel, pues, aunque éste “vive su incomunicación con un patetismo propio de un temperamento exaltado, propenso al extremismo emocional, mientras que la angustia de María tiene un carácter más introvertido, lindante con el fatalismo” (Barrero, 1991-92: 285), lo que les une es su déficit de comunicación con los otros.

#### 2.4.5. Cine

Desde la novela nos introducimos en el cine, comenzando en este campo con el director italiano Michelangelo Antonioni [1912-2007] y su «Trilogía de la incomunicación»,<sup>38</sup> formada por las películas *La aventura*, *La noche* y *El eclipse*. De este director, el catedrático en comunicación audiovisual Román Gubern dice:

Tras sus refinadas imágenes palpita una densa tradición cultural —Flaubert, Gide, Proust, Sartre, Freud, Pavese, Marx— que ha tratado de apresar el duelo dialéctico del hombre y su entorno y el drama de su alienación. [...] La sutileza de su lenguaje figurativo —tiempos muertos, planos largos, composición en profundidad, ritmo moroso, paisajes urbanos y objetos para crear climas psicológicos— y sus grandes temas —la incomunicación, la fragilidad de los sentimientos, la relatividad y envejecimiento de la moral— causarán [...] gran impresión. (2016: 403).

Las tres películas comparten varios elementos comunes, potenciados por el mencionado peculiar lenguaje cinematográfico del director: la frivolidad, ociosidad y, sobre todo, desaforado aburrimiento y hastío de los personajes, que pertenecen a la alta burguesía, siendo “personajes que no tienen que sufrir por su día a día material, pero que sufren y se agotan por el inestable equilibrio emocional, por su vacío interior que les llena de insatisfacción” (Martín Maestro, 2017); una recurrente sensación de sinsentido y angustia que gravita sobre las acciones de los personajes y su existencia; la soledad, que intenta ser mitigada mediante el deseo y la búsqueda fracasada de la pasión; los elocuentes silencios cuando la mera palabra ya no sirve; un derrumbe de los valores en personajes que son “deshonestos entre sí y consigo mismos” (Vásquez Rocca, 2007), que son ambiguos, pero que no escapan a la culpa; una visión crítica de la sociedad moderna urbanita y desarrollada, de los progresos tecnológicos, que, en estas películas,

---

<sup>38</sup> A modo de epílogo para esta trilogía, podría incluirse la película *El desierto rojo* [1964], también de Antonioni, pues “participa de las mismas constantes” (Esteban Hernández, 2012).

lejos de acercar a los hombres, les separan; y, por encima de todo lo dicho, una incomunicación materializada en la inviabilidad de los personajes para comunicarse y entenderse unos a otros, pues, tras la II Guerra Mundial, “los vínculos que antes eran irrompibles quedaron destrozados; la burguesía se recuperó de la brutalidad más rápido que el resto de la sociedad, pero quedó perdida, moralmente dañada” (Bertelotti, 2014).

Siguiendo estos parámetros, en *La aventura* (1960) contemplamos a Claudia y Anna, dos amigas que, junto a la pareja de esta última, Sandro, y un pequeño grupo de amigos, realizan un crucero por la costa; tras detenerse en una isla, Anna desaparece y comienzan a buscarla, primero en el mar y después en tierra. Pero nunca se sabrá el paradero de Anna, que es prácticamente olvidada, ya que desde entonces la película girará en torno a la aventura que Claudia y Sandro desarrollan mientras la buscan, un enamoramiento forjado sobre unos cimientos precarios y marcado por el remordimiento: quieren encontrar a Anna y, a la vez, tienen miedo de hacerlo. Todo culmina cuando Claudia sorprende a Sandro siéndole infiel con una prostituta: tras esto, solo, Sandro llora desconsoladamente; en silencio ambos, a pesar de la traición y de la falta de explicaciones, Claudia se acerca y, dando su perdón, le pone la mano sobre el hombro.

En *La noche* (1961), se retrata la vida de un maduro matrimonio burgués que, tras varios años de relación, han visto apagada su relación, ya no saben por qué están juntos más allá de la inercia. Su vida es rutinaria e insatisfecha, no encuentran felicidad ni diversión en compañía del otro ni en la de nadie aunque lo intenten. Una noche, acuden a una fiesta en una mansión donde el esparcimiento desenfadado es la regla: allí, Giovanni flirteará con la joven hija del anfitrión, mientras que Lidia hará lo propio con un atractivo galán. Ella no podrá llegar a más, mientras que Giovanni sí le es infiel: pero Lidia no se muestra afectada porque se ha dado cuenta de que ya no quiere a Giovanni. Por la mañana, tras la fiesta, ambos personajes se comunican verdaderamente por primera vez cuando Lidia le confiesa esto a su marido, que se resiste a que sea cierto. Ella le lee una carta de amor; él, turbado, le pregunta quién se la ha escrito y Lidia responde que fue él. La película termina con un plano que se aleja de ambos mientras Giovanni, desesperado, besa a Lidia con pasión en un último intento.<sup>39</sup>

Por último, *El eclipse* (1962) comienza con la ruptura de Vittoria con su novio Riccardo tras toda una noche discutiendo su final; no se explican los motivos, las

---

<sup>39</sup> Durante toda la película son recurrentes los planos en que algún edificio o similar separa a Giovanni y Lidia, simbolizando las barreras interpuestas entre los dos y su comunicación.

palabras ya están agotadas, aunque Riccardo se resista, imperando así el silencio y la soledad. Tras ello, Vittoria conocerá a Piero, un joven corredor de bolsa con el que inicia una relación que morirá pronto, pues, si es que se enamoran, no saben cómo quererse. Ella divaga entre la tristeza y momentos fugaces de alegría, y él pone todo el peso sobre lo material, no es un hombre complejo, con lo que crean una relación artificiosa, pero “como son cobardes, siguen juntos, pretendiendo ser felices en sus juegos de enamorados que bromean con cualquier cosa” (Barroso, 2014). Las apariencias marcan esta incipiente pareja: él la lleva a la casa de sus padres, no a la suya, porque es mucho más grande; su primer beso ocurre con cada uno de ellos en un lado de un cristal; etc. Y, al final, un día, tras quedar en verse esa misma noche, se despiden como si nunca más fueran a verse, como así sucede: se rinden, se produce su eclipse y ninguno se presenta a la cita; lo que puebla los últimos minutos del film son una sucesión de imágenes de la ciudad solitaria, edificios, semáforos, personas anónimas, calles vacías, un autobús... y la esquina vacía donde ellos debían encontrarse.<sup>40</sup>

En definitiva, las tres películas de Antonioni tratan sobre “esa parte irremediabilmente inaprensible que existe en cada uno, que sólo nosotros conocemos y que resulta dolorosamente incompatible con los demás” (Blanco, 2014), mostrándose al ser humano como un enigma. En esa línea se encuentra también el director sueco Ingmar Bergman [1918-2007], cuyo cine gira en torno a la muerte, la soledad, la religión y la incomunicación humana, lo cual se muestra en películas como *Fresas salvajes* [1957], *Persona* [1966], *Secretos de un matrimonio* [1973] o, sobre todo, *El silencio* (1963), perteneciente a su «Trilogía del silencio de Dios». En esta cinta, donde “el tema parece ser la alienación, la incomunicación en sí misma” (Álvarez, 2009), se nos muestra a dos hermanas, Ester y Anna –junto a su hijo Johan-, que viajan en tren en dirección a su hogar, pasando por un país desconocido en guerra; tras una crisis de Ester, que está enferma, deben alojarse en un hotel de ese país extraño mientras ésta se repone: Anna afronta el tedio saliendo y manteniendo un encuentro sexual con un camarero, mientras que Ester trata de trabajar en sus traducciones y Johan divaga por el hotel.

Sobre estos mimbres, y bajo un mundo sin Dios, se muestra la ambigua relación de amor y odio entre las hermanas, en las que el silencio ha sustituido a la comunicación más allá de lo instrumental, o su empleo como arma arrojadiza, pues no parecen tener

---

<sup>40</sup> Destacan también las escenas en la Bolsa, en la que la incomunicación de todos los corredores, que se hablan a gritos y en frenesí, es patente.

nada más que decirse: “su relación es de una extraña mezcla de odio exacerbado y patológica dependencia, de lo cual es testigo el pequeño” (Álvarez, 2009); una relación de atracción y repulsión, marcada por la tensión sexual y la angustia, donde se enfrenta la muerte y la vida: el carácter posesivo, intelectual y reprimido de Ester contra el carácter sensual, indócil y epicúreo de Anna, y que sumerge a ambas en el vacío y la soledad, “que es presentada con fuertes metáforas, entre ellas la de una sexualidad sin meta ni ternura” (Álvarez, 2009). Asimismo, la incomunicación es simbolizada y potenciada mediante el desconocido idioma que hablan en el país, que no conocen,<sup>41</sup> además de con el hecho de que cada una de las hermanas se encuentre en habitaciones separadas, pero conectadas por una puerta, como ocurre con su relación.

Del cine sueco e italiano bebe el neoyorkino Woody Allen [1935], un cineasta que, valiéndose de la comedia satírica –en la fina línea con el drama y a veces sumergiéndose en él-, habla del arte, de religión, del miedo a la muerte, de amor y sexo, de los cambios de roles de género, de la culpa, de la crisis de mediana edad, “de la soledad, de la incomunicación, [...] de las difíciles relaciones matrimoniales y extramatrimoniales, [...] y siempre de él mismo” (Méndez-Leite, 1999), creando así un tipo de personaje judío, neurótico, inseguro e hipocondríaco, un producto de la vida practicada en gran ciudad, marcado por la ironía, el psicoanálisis, los problemas de pareja e infidelidades y por sus significativos problemas para relacionarse y comunicarse con los demás y, sobre todo, con la mujer en materia afectiva; un personaje “predestinado por todo ello a las frustraciones sentimentales y desmitificador, con su angustia existencial, del sonrosado American Dream” (Gubern, 2016: 510). Pueden contemplarse estas líneas con intensidad en películas como *Manhattan* [1979], *Hannah y sus hermanas* [1986], *Delitos y faltas* [1989], *Maridos y mujeres* [1992] o *Desmontando a Harry* [1997], entre otras, y sobre las que destaca *Annie Hall*, estrenada en 1977, pues “el diagnóstico que Allen hace de la incomunicación, de la imposibilidad de establecer afectos duraderos [...] no puede ser más certero” (Benítez Ariza, 2016: 262).

Así, en *Annie Hall* asistimos a la reflexión de Alvy Singer sobre su propia vida, un humorista de cuarenta años, tras romper con Annie, rememorando su infancia y resto de amores, pero, sobre todo, el devenir de su relación con la mujer que da nombre al film. A Alvy la vida le parece llena de soledad y sufrimiento, pero a la vez demasiado

---

<sup>41</sup> Anna dice a su amante, aprovechando que no habla su lengua: “Qué bien que no nos entendamos”. Y, tras una pausa: “Ojalá Ester estuviera muerta”.

finita; siempre ha tenido problemas para relacionarse sentimentalmente con las mujeres y, además, luce por su carácter obsesivo e inseguro, de alguien “a quien la cultura, la sensibilidad y la agudeza intelectual apenas sirven como armas, no ya para entender el mundo, sino ni siquiera para comunicarse con el prójimo” (Benítez Ariza, 2016: 261). En la película, tiene relevancia lo que dicen y hacen los personajes y lo que *realmente* quieren decir o hacen, como la escena en que Alvy y Annie están teniendo sexo sin demasiada pasión y, en un momento surrealista, el alma de ella, que está aburrida, se separa de su cuerpo y comienza a conversar con ambos; poco a poco, la relación entre ellos se deteriora y se distancian, instaurándose la monotonía hasta que se quiebra.

Un año antes, en 1976, Martin Scorsese [1942] estrena *Taxi driver*, justo después del fin de la Guerra de Vietnam. En ella, se retrata a Travis Bickle, un ex-combatiente de la misma que trabaja como taxista; es un personaje solitario e inestable mentalmente, lo cual es agravado por la falta de sueño derivada de su insomnio, que le lleva a trabajar por las noches y a frecuentar los bajos y decadentes fondos de la ciudad. El que esté escindido de la sociedad hasta convertirse en un marginado, su incomunicación con todos a su alrededor en un mundo que no comprende, le vinculan al anónimo protagonista de *Memorias del subsuelo* de Dostoievski, cuyo aislamiento inspiró a Scorsese para su película (Sainz Borgo, 2016).

Así pues, Travis, primero, se enamorará de Betsy, cuya relación no fructificará después de que él considere buena idea, dada su alienación social, llevarla en su segunda cita a un cine pornográfico que él suele frecuentar, desencadenándose entonces su obsesión por ella y el constante rechazo de Betsy; más tarde, entablará contacto con Iris, una joven prostituta a la que quiere salvar de ese tipo de vida; y, finalmente, tras tratar de asesinar al senador para el que Betsy trabaja, pasará a la acción matando al proxeneta de Iris, un cliente y el dueño de la pensión en que ésta se encuentra:

Ante los fracasos reiterados de establecer vínculos emocionales con un otro [...], no será capaz de seguir reprimiendo la violencia que crecía en su interior: se transformará en un sujeto agresivo, psicótico y con delirios de grandeza que lo impulsan a obsesionarse con la misión divina de limpiar las calles de la escoria social. (Solano, 2013).

Travis tratará de comunicar a un compañero ya veterano en la profesión el estado paranoide en que se encuentra, las ideas violentas que rondan su cabeza, pero no lo consigue porque en *Taxi Driver*...

...se habla de individualismo y de nihilismo, de que todos los personajes [...] son islotes incomunicados y de que sus intentos por conectarse resultan infructuosos o frustrantes, de que estamos solos y difícilmente podemos hacer nada para remediarlo. [...] Es la crónica del estado de un país en un determinado momento. (García Gallardo, 2016).<sup>42</sup>

Ya en fechas más recientes, películas como la mexicana *Amores perros* [2000] del director Alejandro González Iñárritu, la danesa *Bailar en la oscuridad* [2000] del director Lars Von Trier, la francesa *Caché* [2005] del director alemán Michael Haneke, la argentina *Medianeras* del director Gustavo Taretto [2011] o la canadiense *Mommy* [2014] de Xavier Dolan, nos han acercado a la incomunicación en pleno s. XXI, destacando en este sentido el film *Her*, estrenada en el año 2013 y dirigida por el norteamericano Spike Jonze [1969].

Esta película, *Her*, nos transporta a un mundo futurible, pero cercano, en el que Theodore Twombly, un hombre de mediana edad que trabaja escribiendo emotivas cartas para terceras personas y se encuentra en un doloroso proceso de divorcio, inicia progresivamente una relación amorosa con un nuevo sistema operativo que compra; es un modelo avanzado e intuitivo de inteligencia artificial, con voz de mujer, diseñado para complacer todas las necesidades individuales del usuario. Samantha, que así se llama el sistema operativo, muestra una personalidad atractiva, divertida, sensible y aguda; en una palabra: humana, -a excepción de su plano corpóreo-, lo cual encandila a Theodore, que es un sujeto solitario y hermético, al que le cuesta desarrollar relaciones con los demás, comunicarse sin trabas, a pesar de su sensibilidad:

Theodore pasa sus ratos libres entreteniéndose con un videojuego holográfico y entrando en salones de chat de temática erótica con el solo deseo de sentir que alguien lo acompaña. Todas las destrezas emocionales de las que Theodore hace gala redactando misivas para terceras personas se esfuman cuando tiene a alguien delante. [...] Theodore se siente más cómodo tras el escudo ofrecido por los artilugios que en la calidez del contacto humano. (Hontoria, 2015).

A medida que la complicidad entre Theodore y Samanta crece, la relación pasa de la funcionalidad y fría eficiencia de un sistema operativo a una amistad íntima, y, pronto, a una relación de pareja en la que incluso cabe el (ciber)sexo; paradójicamente, Samantha comienza a plantearse el porqué de su condición digital, de la que no puede

---

<sup>42</sup> Un país desnortado, no solo por las consecuencias de Vietnam, sino también por la crisis económica del petróleo del 73, el escándalo del Watergate, una crisis social candente tras el fracaso del movimiento hippy. En este contexto, el protagonista se convierte en un antihéroe de la posmodernidad: “en términos durkheimianos, Travis es la respuesta visceral a la anomia social” (Solano, 2013).



liberarse, y la relación entambos comienza a quebrarse, los obstáculos que condicionan la incomunicación vuelven a aparecer. Pero, en cualquier caso, *Her* supone una “perfecta metáfora del grado de incomunicación alcanzado por los seres humanos respecto a sus semejantes y de cómo la realidad virtual ha relegado a un segundo plano a la auténtica realidad” (Luchini, 2014), de cómo los nuevos hábitos humanos en materia digital que pretendían acercarnos, quizá, pueden habernos alejado más, incumpliendo sus objetivos: las trabas para la comunicación entre humanos, la incomunicación, se intenta en *Her* con la comunicación mucho más sencilla con un dispositivo informático. Subyace una pregunta durante el film: ¿el vacío existencial es suplido, la incomunicación superada? Todo esto también se contempla en la ciudad donde Theodore vive, “una metrópoli en la que sus habitantes parecen alérgicos al trato con los demás” (Hontoria, 2015), plagada de viandantes solitarios y de personas que solo hablan con sus *smartphones*.

#### 2.4.6. Síntesis de las relaciones incomunicación – arte

También en otras artes también podemos encontrar referencias a la incomunicación, como en la escultura, con el español Juan Muñoz;<sup>43</sup> o en las series de televisión, con ejemplos como *A dos metros bajo tierra* y *Black Mirror* o la comedia *Louie*.<sup>44,45</sup> Pero, en cualquier caso, a lo largo de estas líneas, hemos logrado perfilar una constelación que prueba la incuestionable presencia de la incomunicación en el arte, mostrada como una de las preocupaciones más palpitantes del ser humano; una presencia visiblemente más constante desde el siglo XX, pero siempre reflejada: el hombre contemporáneo llora, como el protagonista de *La aventura* al final de la película, porque ya no sabe dónde le duele; es lo que ocurre ya en la obra de Kafka. En Dostoyevski la culpa todavía busca el castigo, mientras que en Kafka el castigo busca la culpa, pero la incomunicación de los personajes, y por tanto de los hombres, permanece inalterable, sin solución.

Como motivo recurrente asociado a la incomunicación encontramos que el

---

<sup>43</sup> “La soledad es una de las principales obsesiones de este artista junto a la incomunicación, el silencio, la individualidad o la locura, temas derivados de la crisis en que se encuentra el hombre de las sociedades contemporáneas” (Martínez Pintado, 2014: 76).

<sup>44</sup> *A dos metros bajo tierra* explora la incomunicación de una familia disfuncional, tras el fallecimiento del padre, cuyo negocio familiar es una funeraria. Y *Black Mirror* se pregunta sobre las consecuencias de los avances tecnológicos en la sociedad actual, con un reflejo constante de la incomunicación.

<sup>45</sup> Un ejemplo claro acontece en la temporada cuarta, cuando Louie inicia una relación con Amia, una mujer húngara que no habla inglés: es una relación abocada al final, pues Amia va a estar solo un breve tiempo en EEUU, construida a partir de gestos, sobreentendimientos y silencios elocuentes, pero frustrada por el obstáculo que el diferente idioma supone para ambos.

lenguaje es mostrado una y otra vez como una herramienta de doble filo, que incomunica tanto como comunica, que no basta para satisfacer las necesidades humanas y a la vez nos separa creando malentendidos y situaciones de conflicto; esto nos lleva a dos extremos: la palabra incomunicada y el silencio, funcionando ambas como formas de comunicación usuales. De la misma forma, la incomunicación y la soledad aparecen frecuentemente vinculadas: no debe confundirse la incomunicación con la soledad, pues suponen conceptos diferenciados, pero, por otro lado y según lo analizado, la una parece entenderse como consecuencia –o, quizá, en un proceso reversible, ¿causa y consecuencia, según el caso?- de la otra cuando la soledad no es voluntaria. Asimismo, hemos detectado una preocupación creciente por el impacto de los avances tecnológicos en la comunicación humana, estableciéndose relaciones con la propia incomunicación; como trataremos en breve, todo esto aparece también en el teatro incluso en mayor medida, tanto con las mismas constantes como con particularidades propias. Pero, antes de abordar la plasmación de la incomunicación en el teatro en profundidad, se hace necesario explorar las limitaciones comunicativas que el arte puede tener –en este caso, el teatro- a la hora de expresar al público lo que pretende, de trasladar su mensaje.

## **2.5. Limitaciones comunicativas en el teatro**

Así pues, trataremos estas limitaciones, no solo a nivel de recepción, sino por la propia condición del teatro; es decir, hasta qué punto el teatro, tratando de comunicar, dejaría de ser teatro. Más allá de las eminentes y determinantes limitaciones comunicativas lingüísticas, que ya hemos tratado en otros puntos en relación con la incomunicación y cuya profundización rebasa los objetivos de este trabajo, hablaremos de las limitaciones del código, de las limitaciones derivadas de la naturaleza del teatro, de las limitaciones del contexto, de las limitaciones derivadas de la puesta en escena y, por último, de las limitaciones físicas. Y es que el teatro no es ajeno al efecto limitador de la comunicación, reconocible en la medida en que “en una secuencia comunicacional, todo intercambio de mensajes disminuye el número de movimientos siguientes posibles” (Watzlawick, Beavin y Jackson, 1985: 127-28), así como a circunstancias de otras diversas índole que oprimen la capacidad comunicativa.

### **2.5.1. Limitaciones del código**

Ya hemos comentado anteriormente que “en la representación, todo mensaje teatral exige, para ser decodificado, una multitud de códigos, lo que permite, paradójicamente, que el teatro sea entendido y comprendido incluso por quienes no

dominan todos los códigos” (Ubersfeld, 1989: 23). Esto implica que, quizá no conocemos la lengua en que se está llevando a cabo la representación; los localismos o chascarrillos propios que se añaden en cada lugar; palabras, expresiones o dobles sentidos ya fuera de uso, como sucede en el teatro del Siglo de Oro; o a lo mejor no entendemos del todo los signos particulares del “teatro nō” -siendo espectadores occidentales-, o de creadores con un lenguaje teatral muy marcado, como fueron Jerzy Grotowski o Tadeusz Kantor, o de grupos que siguen ese tipo de escuelas en la actualidad; o cualquier otra circunstancia del estilo de las ya nombradas que pueda surgir; pero, aunque algo de esto ocurriera, debido a la naturaleza del teatro, el resto de múltiples códigos que conforman la representación teatral nos permitirían una comprensión *suficiente* del espectáculo, que no *total*: ya en este nivel de recepción existe, pues, una limitación comunicativa, debido a que podemos adolecer desde meros matices hasta aspectos determinantes de la representación cuando uno de estos extremos acontece. Si, siendo español, asisto a una representación de *Macbeth* en checo, aunque conozca la obra y la haya leído y pueda seguir el desarrollo de la trama, innegablemente una parte significativa de la función escapará de nosotros.

Asimismo, y más allá de situaciones particulares, dominar verdaderamente todos los códigos y signos de esa “polifonía informativa” que supone el teatro, ardua tarea, no resulta algo que, en líneas generales, pueda aplicarse a la totalidad del público potencial de un espectáculo, con lo que, de nuevo, encontramos esa limitación comunicativa del teatro en cuanto al receptor y los códigos, pues el mismo sistema que permite el funcionamiento del drama y el entendimiento por parte del público, deja a su vez una habitación a oscuras para ese público, presumiblemente mayoritario, que no domina todos los códigos.

También hay limitaciones comunicativas en cuanto al código para el emisor/es, pues el director y el resto del equipo artístico deben crear el espectáculo sobre unos códigos ya establecidos y asiéndose de unas convenciones que, si bien hacen funcionar el aparato teatral como tal, de la misma forma pueden llegar a coartar las posibilidades de expresión y comunicación en lo referente a todo ello que, más allá de la experimentación, queda al margen. Se pueden extender los lenguajes y estirar hacia los extremos las convenciones, pero éstas no son ilimitadas. Asimismo, no profundizaremos en las modas o tendencias y en las necesidades de producción o criterios comerciales que, de igual manera, pueden atenazar al emisor en su tarea de conseguir transportar al

público tal y como se quiere el mensaje deseado, pero que pueden condicionar su empleo de los códigos. Todo esto, sucintamente, conformaría lo que podemos denominar las limitaciones comunicativas del código en el teatro.

### **2.5.2. Limitaciones derivadas de la naturaleza del teatro**

Pero, ¿qué es eso que queda al margen, en el campo de la experimentación? En primer lugar, dado la propia configuración de esta disciplina artística, ¿tiene sentido un teatro sin espectadores? De hecho, ¿podemos considerar teatro propiamente dicho aquel que carece de ellos, teniendo en cuenta que la comunicación no se da, porque no hay un público receptor al que llegue el mensaje? ¿Puede ser considerado actor aquel intérprete que no es observado por ningún espectador? En definitiva, ¿tiene sentido un teatro que no cuente con el espectador, que vaya *contra* él? Al respecto de escribir y crear teatro al margen del público, del llamado antiteatro que aspira a la entelequia de encontrar y moldear un público selecto y a su medida –y centrándose específicamente en parte del teatro practicado entre los años 60 y 70 en España-,<sup>46</sup> podemos decir:

El espectador no es el dueño del teatro. Es un interlocutor de la comunicación artística. Hay que contar con él. Algunos dramaturgos y directores actúan como el que quiere mantener una conversación, pero desprecia a su interlocutor, farfulla frases ininteligibles y se ofende cuando el escuchante lo dejo solo con su incoherente monólogo. Todavía hablar es un acto voluntario. No se puede obligar a nadie a escuchar lo que no quiere oír. La comunicación exige complicidad, esfuerzo mutuo. El narcisismo es inherente a todo el que quiere comunicarse; pero si no se limita, aborta cualquier conato de entendimiento. Si no se respeta y se quiere al interlocutor (y se le debe querer, al menos porque quizá nos escuche), la comunicación es imposible. (Pedraza Jiménez, 2001: 78).

Por tanto, como en todo proceso comunicativo aunque con más intensidad, el emisor debe tener en cuenta al receptor para que la comunicación en sí misma sea posible, por lo que no: un teatro en el que no se cuente vivamente con el espectador no parece tener mucho sentido. No hablamos de rebajarse o someterse a él, únicamente de contar con él, tomar en consideración su *vital* papel en el hecho teatral. Podemos extraer de aquí que una primera limitación comunicativa derivada de la naturaleza del teatro consiste en que el emisor debe “conceder” al receptor más que en un proceso comunicativo usual, lo

---

<sup>46</sup> Un antiteatro que, según Pedraza Jiménez, seguía el “mal ejemplo” de Valle-Inclán: “el teatro de Valle-Inclán estaba destinado, desde su creación, a no ser representado, o a casi no serlo. Desde las primeras obras se ve que el autor es completamente consciente de este fenómeno: no sólo no hace concesión alguna al único público capaz de llenar una sala de espectáculos, sino que ni siquiera intenta hacer sus obras técnicamente representables” (Borel, 1966: 181).

cual, dependiendo del artista, puede llegar a coartar su creatividad.

En segundo lugar, y aún en el marco de lo que queda al margen, debemos estimar que, aunque en el teatro quepan armónica y equilibradamente todos los códigos artísticos (el plástico, el gestual, etc.), en el teatro occidental –al contrario que en el teatro oriental– el código lingüístico es el que, tradicionalmente, ha tenido preponderancia sobre los demás, con todas las ventajas y desventajas que ello ha podido conllevar. Es en este sentido en el que Alfred Jarry y Antonin Artaud hablaban de un teatro sin actores, considerando a éstos un estorbo o, cuanto menos, agentes perceptibles de desvirtuar el mensaje que el creador escénico pretende trasladar al espectador, pues su condición humana no permite la perfección (Torres Monreal, 1998).<sup>47</sup> También Beckett o el Teatro Lliure,<sup>48</sup> por diferentes razones investigativas, han experimentado el teatro sin actores. Pero, ¿hasta qué punto el teatro sigue siendo teatro sin actores, sesgando tan radicalmente uno de los principales signos del espectáculo? Si nos fijamos en *Ubú Rey*, que no fue ideada para actores corrientes, vemos que para Jarry...

...es evidente que la carga irrisoria, desmitificadora y absurda de su obra no puede ser transmitida por el actor al uso. Suprimido el comediante, quedan dos opciones: reemplazarlo por la marioneta o maniquí manipulable o, hacer que el actor, despojado enteramente de sus hábitos de actor, se invista con la expresividad y la cinética de la marioneta. Sólo así pueden funcionar obras de este tipo. (Torres Monreal, 1998: 337).

Nos queda entonces el actor-marioneta, en el que el actor humano desaparece y queda sustituido por el títere, como también sostendrá Gordon Craig con su teoría de la supermarioneta, y el actor-maniquí, en cuyo papel el intérprete en sí queda relegado dentro de la jerarquía sónica. Pero, en cualquier caso, vemos la imposibilidad seguir dentro de los límites del teatro hablando de un teatro sin actores; sean del tipo que sean, el teatro necesita de esta figura para emitir su mensaje al espectador, para comunicar.

Pero, ¿qué ocurre con el teatro que aboga por extirpar la ficción teatral propiamente dicha de la disciplina, en pos de buscar una experiencia real, un teatro que presente la realidad misma? No el buscar la naturalidad o verosimilitud escénica, sino eliminar la ficción del teatro. ¿Se puede considerar teatro como tal si el espectador no es un espectador consciente, si no sabe que lo que está ocurriendo ante sí es una ficción y que los ejecutores son actores o, cuanto menos, actuantes? Al respecto de ello...

---

<sup>47</sup> Artaud pretende un teatro que destruya la falsa realidad, que impacte verdaderamente al espectador: “Cuando Artaud afirma que el teatro no es la representación de la vida, que el teatro es la vida, Artaud pretende borrar la ficción para acercarnos al drama real” (Torres Monreal, 1998: 338).

<sup>48</sup> En 2010 con su ciclo *Radicals Lliures*, que incluía tres obras sin actores (EFE, 2010).

...una representación no ficticia no sería una representación, sería una presentación. Sería drama en su sentido preteatral, no teatro. Dicho de otro modo, si la representación nos ubicase en el drama real perdería su carácter ficticio, por lo que no podríamos hablar propiamente de representación. (Torres Monreal, 1998: 338).

Debemos tener en cuenta que la naturaleza del teatro está marcada por la convención, por la denegación-ilusión teatral de la que habla Anne Ubersfeld, que apoya esta noción del teatro como representación y no presentación, como un algo que emula verazmente la realidad, pero que no la es, en base a un pacto ficcional entre el emisor y el receptor:

Es característica de la comunicación teatral que el receptor considere el mensaje como no-real o, más exactamente, como no-verdadero. [...] Lo que se nos muestra en el lugar escénico es un real concreto, unos objetos y unas personas cuya existencia nadie pone en duda. Ahora bien, aunque se trate de seres con existencia propia, atrapados en las redes de lo real, [...] se encuentran al mismo tiempo negados. (1989: 33).

¿Qué sucede, por tanto, con aquello que está sobre el escenario, con esa realidad mostrada al espectador como tal pero que, a la vez, no es tal? Quizá la siguiente reflexión traiga luz al respecto:

Una silla colocada en el escenario no es una silla en el mundo, el espectador no puede sentarse en ella ni mudarla de sitio; es una silla prohibida, *sin existencia para él*. Todo cuando ocurre en escena [...] está contagiado de irrealidad. La revolución contemporánea del lugar escénico [...], con sus intentos por mezclar al público en la acción, a los espectadores con los actores, no empaña esta distinción fundamental. (Ubersfeld, 1989: 33).

Es decir, aunque se abandone el teatro a la italiana en pos de escenarios reales o disposiciones diferentes, como la circular, o aunque se traten sucesos reales, tal y como en el teatro documento o simplemente en obras basadas en hechos reales, se sigue dentro de esta representación, de esta denegación-ilusión. Antonin Artaud con su teatro de la crueldad y Bertolt Brecht con su teatro épico se encuentran, cada uno, en un vértice de estos planteamientos:

Frente al teatro épico de Brecht, en el que el principio del distanciamiento se constituye, entre otras consecuencias, en afirmador de la ficción, el teatro de la crueldad de Artaud pretendería ese teatro, rayano en lo imposible, que intenta suprimir la re-presentación. El actor, en este teatro, más que re-crear icónicamente, deberá intentar crear su personaje, al punto de desplazarlo para instalarse en su propia identidad. No deberá fingir, deberá vivir, crear sus lenguajes. (Torres Monreal, 1998: 339).

Incluso en el teatro pretendido por Artaud, por extraordinaria que sea la dosis de realidad que se consiga transmitir, el espectador, tal y como si se encontrara en un sueño, acepta la ilusión de que lo está viendo es real, pero, por otro lado, sabe que lo que está viendo es irreal y que se puede marchar si lo desea; es por ello que el espectador, durante la representación, se presta a la imitación de la vida, pues...

Todo ocurre como si el espectador se encontrase en un doble espacio [...], el espacio de la vida cotidiana, que obedece a las leyes de su existencia, a la lógica que preside su práctica social, y otro espacio, lugar de una práctica social diferente en donde las leyes y los códigos que lo rigen, sin abandonar su curso, no lo rigen a él como individuo inmerso en la práctica socio-económica que le es propia; no está apresado por la acción (Ubersfeld, 1989: 34).

Todo esto no implica que se deseché este teatro que por iniciativa propia reside en los márgenes y la experimentación ni que no pueda llevarse a cabo un teatro fronterizo, un espectáculo escénico que habite los límites artísticos del teatro para comunicar su mensaje, lindando conscientemente con otras disciplinas para aprovechar, de la misma manera, algunos de sus recursos expresivos: la danza-teatro, la perfopoesía, el teatro foro o la narraturgia -que ampara parte del trabajo de Sanchis Sinisterra (2012), son buenos testigos de ello, así como el mismo teatro posmoderno. Incluso las tesis de Pirandello y el metateatro pueden seguir encuadrándose aquí, aunque pretendan...

...que el espectador, en un mismo espectáculo viva la ilusión de asistir a un drama real y no a una ficción teatral. Para ello, Pirandello echa mano de un procedimiento: introducir en la acción teatral, dejando claro que ésta es una acción teatral y descubriendo palmariamente su carácter ficticio: una nueva y pretendida acción real. Con este contraste, el público juzgará real, ilusoriamente, la segunda acción, cuando, en realidad, es tan ficticia como la primera (Torres Monreal, 1998: 339).

Y es que, a pesar de que el efecto pretendido se consiga, tras el desconcierto inicial y la duda transitoria durante los minutos que sean, se vuelve a la misma lógica teatral de la denegación-ilusión. Así, las limitaciones comunicativas derivadas de la naturaleza del teatro mencionadas hasta ahora, suponen, pues, el deber encuadrarse dentro de unas normas convencionales y comunicativas que, si bien son flexibles y amplias para la experimentación, están acotadas: las reglas del juego pueden ser relativas e interpretables —ello, a su vez, está contemplado dentro de las mismas reglas del juego—, pero los cimientos siguen constantes.

Por tanto, respondiendo a la pregunta inicial, si el espectador no es un espectador voluntario, es decir, no sabe que está asistiendo a una representación, la comunicación teatral no es tal, hablamos de otro tipo de práctica y ello hace necesario distinguir las artes escénicas y performativas que se enmarcan dentro de los márgenes establecidos – aunque busquen el drama real o se sujeten en la autorrepresentación- y las que transgreden esos límites, como el teatro invisible o algunos tipos de *happening*, así como, por otro lado, prácticas que buscan la *autocatarsis*, como el psicodrama, a la que el individuo espera llegar por medio de “la exposición de su propio drama personal” (Torres Monreal, 1998: 339), tratando así de acercarse por completo a la realidad.

En último lugar, debe tenerse en cuenta que el público potencial de una obra teatral puede oscilar entre un espectador novel poco familiarizado con los esquemas teatrales, un espectador medio –ese al que aludíamos al hablar de las limitaciones del código, que quizá no controla todos los códigos ni significaciones, pero sí lo suficiente- y un espectador privilegiado muy familiarizado con los esquemas teatrales, lo cual supone un amplio espectro. El teatro son elecciones: si se pone el *target* en uno se corre el riesgo de que el mensaje, con toda la codificación y significación teatral que conlleva, no llegue a buen puerto de la misma manera con el otro o, cuanto menos, no interese de la misma forma a unos que a otros. Esta elección, de nuevo, supone una limitación comunicativa para el espectador; una limitación que, no obstante, no es infranqueable, puede ser esquivada.

Dicho todo lo cual, y antes de continuar con las limitaciones del contexto, es importante hacer una matización. En la propia naturaleza del teatro, y casi podríamos que en cualquier disciplina artística, existe un recurso que se opone al esquema del proceso comunicativo arquetípico: la ambigüedad. Y es que “nadie ignora que la creación poética y artística no sólo incumple este ideal [de proceso comunicativo] sino que muchas veces lo contraviene de modo expreso, prefiriendo la ambigüedad o la obscuridad comunicativa a la claridad monosémica” (Torres Monreal, 1998: 340), para, de este modo, dejar al albur del espectador la interpretación de lo expresado o, más allá, potenciar la riqueza y expresividad del mensaje, dejar que el público complete la información dada. De igual forma, han sido y serán muchas las veces a lo largo de este apartado que se señalen la ambivalencia de las limitaciones comunicativas en el teatro, porque ello es parte de naturaleza.

Si somos rigurosos, esta circunstancia supondría una limitación comunicativa;



pero, lejos de serlo, para el teatro esta -en principio- limitación, se convierte en una poderosa herramienta artística y comunicativa cuando se consigue hacerla conectar con el espectador, mientras que se queda en la barrera de la limitación cuando esta conexión -esta transmisión ambigua- queda en la simple oscuridad, cuando no se consigue hacerla conectar con el resto de espectadores y causa meramente ruido en el proceso comunicativo. Tomando esta perspectiva, encontramos que, en un supuesto primer extremo, se emplazaría...

...el teatro realista hiperrealista o naturalista radical (junto al que, curiosamente, hay colocar el vodevil y, en general, el llamado teatro de evasión), tendente a la univocidad significativa. En el otro extremo, el teatro simbolista-suprarrealista, en el que los signos de los códigos (por alteración, dislocación, sintagmatización asemántica, deformación, etc.) no se contentan con la univocidad significativa y presentan zonas polisémicas, ambiguas o de interpretación no establecida; y fuera de estos límites el teatro abstracto, [...], en el que los signos de sus códigos se nos muestran, en principio, como significantes desprovistos de significado (Torres Monreal, 1998: 340-341).

### **2.5.3. Limitaciones como consecuencia del contexto**

Lo primero que podríamos preguntarnos es: ¿existen unas limitaciones en base al contexto en el teatro? Entra aquí en juego el discutido tema de la vigencia del teatro, siempre abierto a debates y opiniones. ¿Han conseguido todas las obras teatrales escritas siglos atrás llegar al siglo XXI sin el castigo del acartonamiento? ¿Conseguirá todo el teatro actual trasladarse al futuro sin verse afectado por el deterioro de la polilla? Sabemos que los grandes clásicos se vinculan con valores inmateriales sobre la naturaleza humana, pero sabemos también que el contexto en que la obra se creó influye poderosamente en su concepción y, por ende, en la recepción del público:

La historia del teatro [...] debería enseñarnos que las creaciones más perennes del drama y de la escena nacieron para ser consumidas en caliente. ¿Escribían Sófocles o Aristófanes para el público de un hipotético futuro? Evidentemente, no. Escribían para los atenienses (y no para los lacedemonios) de su tiempo. (Pedraza Jiménez, 2002: 69).

Por lo tanto, sería posible encontrar aquí una limitación comunicativa para la obra del creador escénico, cuyo trabajo artístico, sin que pueda predecirlo, puede ver restringido su valor y su capacidad de comunicar una vez que el contexto espacio-temporal en que fue concebido avance o dicha creación artística se traslade a unas circunstancias socioculturales diferentes -incluso guardando contemporaneidad con el autor-,

quedando oprimido, así, por nuevos o distintos lenguajes y estructuras, condicionantes sociológicos, etc., hasta poder llegar a convertirse, en último término, en poco más que un mero testigo histórico, o bien a que su mensaje se traslade de forma más cristalina en algunas sociedades que en otras. El ejemplo de *El último* [1924], aunque se trate de una película, nos puede orientar en este sentido; la cinta trata la...

...triste historia del portero del lujoso hotel Atlantic, orgulloso de su vistoso uniforme, que debido a su avanzada edad es «degradado» al servicio de lavabos. Pero el hombre no se conforma con la pérdida del uniforme y lo roba cada día para regresar con él a su casa, hasta que finalmente es descubierto y se produce su desmoronamiento. [...] El último participaba del realismo social por [...] el testimonio de la veneración fetichista del uniforme —símbolo autoritario por antonomasia—, enfermedad psicológica colectiva del pueblo alemán. La «germanidad» de esta tragedia resultó evidente cuando muchos espectadores norteamericanos declararon no comprender la película, porque un encargado de lavabos ganaba más que un portero de hotel. (Gubern, 2016: 160-161).

Y más aún: si posamos nuestra mirada sobre “los clásicos”, ese teatro que, generalmente, es visto hoy día como vigente, distinguimos que versa sobre temas universales, sobre la condición humana, los dilemas morales y el resto de “grandes temas” que siempre han merecido la atención del hombre a lo largo de la historia; de ahí, en parte, su actualidad imperecedera. Pero, aun así, ¿entiende igual un espectador europeo del S. XXI la *Antígona* de Sófocles que un espectador griego del 442 a.C.? Y, de la misma forma, ¿podría entender igual un espectador griego del 442 a.C. la *Antígona furiosa* de Griselda Gambaro que un espectador argentino de finales del S. XX? Podríamos acercarnos a las sensaciones y al poso que la obra dejó en el espectador para el que se creó durante las Grandes Dionisiacas, pero el espectador actual —aunque sea griego— no vive en el 442 a.C., por lo que, aun valiéndonos de perspectivismo, y aunque podamos obtener nuevas sensaciones y asociar nuevas connotaciones que el espectador ateniense del momento no alcanzó o ni siquiera se planteó por su propio contexto y por la diferente conceptualización del teatro, no podemos situarnos con el mismo apego que ellos al conflicto concreto que Sófocles nos presenta en *Antígona*.

Recordemos que, para los antiguos griegos, mientras no se inhumara el cuerpo del fallecido, su alma estaba condenada a vagar eternamente, con la consiguiente relevancia que las exequias tenían para la civilización helena —exequias que seguían unos preceptos completamente establecidos y que buscaban ayudar al tránsito desde el mundo de los vivos hacia el de los muertos al difunto— y razón por la cual Antígona desafía a las leyes terrenales decretadas por Creonte en pos de las leyes divinas

(Sófocles, 2008). En este sentido, más allá de la vigencia que muchas obras, como *Antígona*, han conseguido conservar, podría apreciarse la existencia de una limitación comunicativa que tiene que ver específicamente con la recepción, con el contexto propio del espectador que asiste a la obra, pues un espectador del siglo XXI tiene un concepto de la muerte y vive en una sociedad completamente diferente de la del espectador del siglo V a.C., por lo que el mensaje no puede transmitirse igual, la interpretación del receptor siempre va a ser diferente; no sabemos si más rica o más pobre, sencillamente, no la misma.<sup>49</sup> Al respecto de cómo el director Miguel del Arco traslada a la contemporaneidad los textos clásicos, éste responde:

Yo siempre digo que la mirada contemporánea no es poner a Hamlet de vaqueros, sino que el que pone en pie a ese Hamlet interpele al espectador del siglo XXI, porque si son clásicos, esa vigencia que se les supone, es porque habla de cosas que siempre nos van a preocupar. Hay una voz remota que viene del siglo XVII y que hay que mantener y que es algo que nos planteamos desde que el hombre tiene consciencia, pero a mí me gusta que el ciudadano de ahora que se sienta a ver la función no tenga que hacer ese ejercicio histórico, que esté arrebatado por la acción dramática, que se vea reflejado y que lo vea como propio. (Zurro, 2017).

Dicho todo lo cual, cabe también preguntarse: ¿importa que los espectadores de diferentes contextos entiendan igual un trabajo artístico? ¿O quizá lo único que importa es que se le transmita algo que conecte con su ser? De ahí que *Hamlet* o *Antígona* puedan ponerse en escena hoy conservando su mensaje universal, a pesar de los siglos que nos separan de su creación; sin embargo, no todas las obras han pasado el filtro del tiempo, ni siquiera lo supera el contenido íntegro de un “clásico”, pero sí esa esencia, basada en valores inmateriales, que permite que se apele al espectador del siglo XXI.

#### **2.5.4. Limitaciones derivadas de la puesta en escena**

Todas estas variables expuestas influyen, de igual manera, al director que afronte la representación de un texto creado en un contexto diferente al suyo propio, pues, a la vez que se empapa del contexto de la obra, la hace pasar por el filtro de su propio contexto, que es el mismo de sus potenciales espectadores. En este sentido, las adaptaciones y versiones son frecuentes, pues mediante ellas se incide en un tema,

---

<sup>49</sup> No se discute que esta circunstancia añade valor al arte teatral por cómo consigue el mensaje llegar a distintas civilizaciones a través de los tiempos, asociándose a nuevos matices, y también adquiriendo nuevos significados; al contrario, únicamente, se señala la limitación que esto supone si la pretensión es transportar el mismo mensaje a través del tiempo o diferentes circunstancias socioculturales, y las posibles pérdidas (y ganancias) que esto puede generar. De igual forma, tampoco, en ningún caso, se pretende expresar que es imperativo que el mensaje se transmita igual.

mensaje o problemática del texto; se trasladan lenguajes artísticos diversos, como la poesía o la novela, al formato teatral; se producen cambios en la forma para trasladar mejor –según el punto de vista del director- el fondo; se actualiza la dramaturgia para el espectador contemporáneo; o, sencillamente, partiendo de un material previo, se da un nuevo punto de vista, entre otras circunstancias. La misma *Antígona* y sus múltiples adaptaciones y versiones operísticas y cinematográficas son un ejemplo.

Sin embargo, más allá de los fuertes criterios artísticos, como consecuencias de las limitaciones de la puesta en escena, en el juego entre representamen y representante que en las adaptaciones o distintas versiones se produce -cuando el director, el dramaturgo o el dramaturgista lleva a cabo las variaciones y la modificaciones del texto o espectáculo en cuestión- parte del mensaje puede perderse o distorsionarse sin pretenderse, así como vaciarse de contenido o no ser entendido por el público. No son infrecuentes las críticas a producciones teatrales sobre textos clásicos por caer en estos extremos: así pues, una limitación comunicativa derivada del proceso de puesta en escena subyace en esto.

Y lo mismo podemos decir de las traducciones de textos extranjeros a otro idioma e incluso sobre interferencias que pueden surgir en cualquier proceso de puesta en escena, aunque el director y el autor sean contemporáneos, por posible incomunicación en el proceso comunicativo entre el director y el autor o por el propio trasvase del texto literario a la escena: si, por ejemplo, en la puesta de escena de un monólogo, no queda bien definido a quién habla el protagonista –o si es que el personaje habla consigo mismo o con un personaje latente, y dónde está colocado ese personaje, si se mueve, si queda estático, si interviene, etc.-, es decir, hacia qué lugar se focaliza la comunicación del actor, se produce ruido, un desconcierto en el espectador que evita un proceso comunicativo óptimo.

De igual forma, debemos hacer menciones a los obstáculos que el sistema de puntuación puede llegar a causar para el actor o director, afectando a la puesta en escena en ese trasvase de lo literario a lo escénico por su imposición de significados, intenciones, etc. La ambigüedad que puede rodear a ello supone una limitación comunicativa que algunos autores han tratado de sortear eliminando los signos de puntuación de sus textos, para dar completa libertad al director y actores que lleven a cabo la puesta en escena; un ejemplo de ello es la obra *A solas con Marilyn*, de Alfonso

Zurro, donde no existen. De igual forma, otros directores recurren a darle una importancia mínima a los signos de puntuación, para evitar cualquier posible restricción o imperativo sobre el trabajo del actor. Y es que, en cualquier proceso comunicativo, una frase puntuada de forma poco clara implica ruido en la comunicación, a lo cual se suman otros fenómenos muy válidos que, sin embargo, pueden derivar en ambigüedad, tales como la polisemia o la anfibología: no es lo mismo decir o puntuar “el niño, aburrido, volvió a su casa” que “el niño aburrido volvió a su casa”. Sencillamente, el significado cambia o se oscurece, por lo que se hace necesario precisar el concepto si es que no se busca esa ambigüedad.

Por último, debemos mencionar las necesidades de producción que en múltiples ocasiones comprimen las puestas en escena que se desean y, por tanto, la manera en que el mensaje se quiere transmitir, suponiendo así limitaciones comunicativas. Así lo explica Miguel del Arco en una entrevista:

Hay que buscar el equilibrio. Yo siempre he trabajado muy cerca de la producción. Jordi Buxó y Aitor Tejada son dos productores artísticos, y cuando ellos me dicen que no es que no, porque sé que han hecho todo lo posible para que fuera, y además sé que todavía tienen una coletilla para seguir intentándolo, pero hay que tener mucho cuidado, porque tengo la producción tan presente que me censuro a mí mismo. (Zurro, 2017).

#### **2.5.4. Limitaciones físicas**

Las limitaciones comunicativas físicas en el teatro están estrictamente relacionadas con el ruido físico, sencillamente, porque este arte, al contrario que otros como la pintura o el cine, parte del directo: es vivo, está realizado por personas y a él acuden otras tantas personas en calidad de público; por lo tanto, es cambiante en toda representación, pues existen circunstancias que no pueden preverse y que dependen específicamente de lo que ocurra físicamente en la representación. Esto, como la mayoría de limitaciones reseñadas, supone un elemento ambivalente, porque en la misma medida que cada función es única y efímera, con el valor que eso añade y formando parte inherente de la naturaleza del teatro, también puede provocar que se den circunstancias que menoscaben la función; por consiguiente, la afonía de un actor, el sonido del móvil en mitad de una representación o el fallo técnico son, por ejemplo, limitaciones comunicativas físicas.

También, más allá de la relación con el ruido comentada, pueden encontrarse

otras limitaciones comunicativas físicas muy concretas. Pensemos en un espectáculo ideado para poseer un ambiente íntimo y para que el público se sienta cómplice de esa intimidad, como aquellos que Max Reindhardt propugnó con el *Kammerspiel* o el teatro de cámara (Oliva y Torres Monreal, 2000), es decir, donde se quiera que el espectador pueda fijar su atención incluso en los gestos más tenues y leves de los actores o, simplemente, se desee que el espectador se sienta como un *voyeur* ante lo que está viendo o se potencien los gestos ocultos, aquellos “perceptibles por la presión más que por el movimiento, a veces expresando emociones que queremos ocultar conscientemente” (Poyatos, 2003: 80); pues bien, en estos términos supuestos, si la función se representa en un teatro que no permita este ambiente íntimo pretendido, bien porque sus dimensiones son muy amplias y parte del público, que se encuentra más alejado, no consigue acceder a lo pretendido, o bien porque la función se lleve a cabo al aire libre o bien por cualquier otra circunstancia, la limitación comunicativa física, en relación con el espacio propiamente dicho de representación, existe e influye tanto en el teatro como en cada función.

### **3. LA PLASMACIÓN DE LA INCOMUNICACIÓN EN EL TEATRO**

#### **3.1. Acercamiento histórico a la incomunicación en el teatro del siglo XVII, siglo XIX y siglo XX**

Como hemos planteado en estas páginas, la incomunicación está ligada a la comunicación, es una forma de ser de la misma y, por lo tanto, se refleja y está presente en la expresión artística -la forma *súmmum* de comunicación para el conjunto de la humanidad a lo largo de los tiempos- y, por extensión, en el teatro, donde la incomunicación toma una dimensión muy significativa. Decía el director Jan Doat que “el teatro es algo que nace de la necesidad que una comunidad siente de expresarse” (en Fernández Uriel, 2013: 155); y es que el teatro es un arte efímero e inmediato, que se origina en lo colectivo y tiene su razón de ser en ello, condensando todas las formas de comunicación y expresión artística y teniendo en la base de su estructura el conflicto dramático, esas fuerzas en pugna y antagónicas que ponen en marcha la obra generando el propio drama. Estos conflictos, en los que dependiendo de la obra se enfrentan dos o más personajes, que mantienen distintas u opuestas actitudes ante una determinada situación o concepciones del mundo, brotan de diversas maneras, ya sea con...

...la rivalidad entre dos o más personajes por razones económicas, amorosas, políticas,

etc., [...] [o] entre dos concepciones del mundo, dos tipos de moral irreconciliables, [...] como debate moral entre subjetividad y objetividad, inclinación y deber, pasión y razón, [...] también se puede dar el conflicto de intereses entre el individuo y la sociedad, [...] [y también el] combate moral o metafísico del ser humano contra un principio o un deseo que lo sobrepasa. (García del Toro, 2011: 175-176).

Son conflictos, por tanto, entre los propios personajes, del personaje consigo mismo o del personaje con su propio entorno. El conflicto tiene, a su vez, una relación íntima con la incomunicación, pues puede ser causa y/o consecuencia de la misma, en tanto la relación con el Otro se hace inasible por el lecho de desconfianza que entre uno mismo y los demás existe:

Es el conflicto, y no el entendimiento, la regla en los actos y fenómenos de comunicación debido precisamente a que el Otro es siempre y justamente Otro en tanto diferente. Esa es la razón que nos permite afirmar que cualquier proceso comunicativo está expuesto a, y articulado por, barreras que podríamos llamar naturales (debido a su desarrollo desde la personalidad y la subjetividad de los sujetos), mismas que pueden gestar y provocar “incomunicación” debido precisamente a la forma en que percibimos al Otro y su intención. (Romeu Aldaya, 2013: 13).

Siguiendo este planteamiento, extraemos que lo que podemos esperar de forma natural de la comunicación, lo que esperamos “por defecto”, no sería el entendimiento, sino el conflicto, pues las diferencias con el Otro, el recelo y las suspicacias ante él y sus pretensiones, condicionan que así sea, creando las barreras que formulan la incomunicación entre las personas; en síntesis, que la desconfianza, el ruido en el proceso comunicativo, se aúpa por encima de nuestra voluntad de entendimiento, creando una nueva barrera para la comunicación.

Así pues, podríamos afirmar que, en la medida en que el conflicto es inherente al teatro, la incomunicación también lo es, pues el conflicto está en la base de toda obra teatral y para que éste se dé es necesario que exista incomunicación en algún grado, lo cual convierte a este fenómeno en parte constitutiva del hecho teatral. Esto ocurre, a pesar del carácter comunicativo del teatro, precisamente porque en el arte escénico se refleja y está presente aquello que ocurre en la sociedad, como decíamos, además de por la peculiar estructura dramática, que necesita del conflicto para marchar. Debemos matizar, no obstante, que, más allá del teatro, no todo conflicto implica una incomunicación; es decir, los seres humanos disienten constantemente y ello es incluso necesario y saludable para la sociedad y la huida del pensamiento único, así como para nuestra propia evolución como especie.

Por tanto, la incomunicación no es únicamente el disentir, el no estar de acuerdo sin más, sino la parcialidad de la comunicación y lo que ello provoca; el disentir o discrepar, dependiendo del caso, puede ser meramente un síntoma o reflejo de ello. Y es que no debemos convertir la incomunicación en un “cajón desastre” donde todo cabe: disentir entendiendo la posición del otro y argumentando en un debate respetuoso – aunque ninguno de los dos se mueva de sus posiciones- no es igual que, por ejemplo, disentir de forma enconada y sin intención de entender al otro ni querer respetar sus posiciones, desembocando así en un conflicto. Por lo tanto, la primera posibilidad no debería ser considerada incomunicación, mientras que la segunda posibilidad lleva a una situación en la que la incomunicación sí está presente y juega un importante papel en lo acontecido en dicho conflicto.

En cualquier caso, debemos tener en cuenta que la relación entre la incomunicación y el conflicto es palpable y conexas cuando las personas –y los personajes en las obras teatrales- no quieren o no pueden, no ya solo entender, sino comprender al resto, a él mismo o a la sociedad en la que está inserto, cuando la parcialidad de la comunicación practicada no es suficiente para prevenir el conflicto o, sencillamente, la situación deviene en éste por su rebelión ante el statu quo. Y mucho más en el teatro, donde la propia naturaleza de la disciplina lleva a los personajes, en muchas obras teatrales, a posiciones extremas y sin medias tintas que agudizan el conflicto en su pugna, inundando de barreras y ruido sus posibilidades de comunicación en pos de la consecución de sus metas.

Dicho esto, ¿por qué en este primer acercamiento a la plasmación de la incomunicación en el teatro nos paramos solo en los siglos XVII, XIX y XX, obviando el XVIII en esta línea temporal? ¿No existe incomunicación en los restantes siglos? En primer lugar, nos detenemos en estos por su relevante significación, que nos ofrecen razones contundentes: desde el Renacimiento, y tras la oscuridad medieval, el teatro vivió un momento fulgurante en los últimos años del s. XVI y el s. XVII, tanto como espectáculo como género literario, dando muestra de ello el Teatro Isabelino, el Siglo de Oro Español y el Clasicismo francés; en la segunda mitad del s. XIX, con la eclosión del teatro realista, naturalista y simbolista, se ponen las bases del teatro moderno, con nombres tan destacados como Ibsen, Strindberg y Chéjov; y finalmente, ya en el s. XX, se asistió a la consolidación de aquello surgido en el s. XIX, perfeccionándose e innovándose en otras áreas, tales como la dirección, la interpretación de los actores, la



iluminación o la escenografía y bajo el signo de las vanguardias y la experimentación, de diversos movimientos teatrales y de la superación del teatro aristotélico. Todas estas razones nos llevan a acotar nuestro primer acercamiento a estos tres momentos históricos, pues no pretendemos un estudio exhaustivo de toda obra a lo largo de la historia, sino ofrecer marcos ilustrativos que puedan ser extrapolables al resto.<sup>50</sup>

Pero, en segundo lugar, esto no significa que no podamos detectar incomunicación en el teatro de otros momentos históricos. Si volvemos la vista a la Antigua Grecia y tomamos de nuevo el ejemplo de *Antígona*, vemos cómo ésta y Creonte, espolcados por su debacle entre las leyes terrenales y las leyes divinas, no son capaces de encontrar un resquicio para comunicarse y evitar la tragedia, ninguno es capaz de convencer al otro. Lo mismo podemos decir de *Edipo Rey*, también de Sófocles, donde Edipo, ciego ante todas las evidencias, no escucha a Tiresias ni Yocasta hasta llevarse él mismo progresivamente hacia su trágico final, pues en esta tragedia...

...el héroe utiliza las palabras de un modo que resulta equívoco para sí mismo: sus palabras tienen un sentido aparente y otro oculto. Edipo es un incomunicado consigo mismo porque ignora el verdadero valor de sus palabras hasta el final de la obra. En *Antígona*, en cambio, la incomunicación se da entre personajes diversos; cada uno se escucha solo a sí mismo, y esa incomunicación terminará en tragedia. (Schere, 2008: 41).

De igual forma, si miramos hacia la obra *Medea* de Eurípides, es posible rastrear en las acciones de su protagonista una punzante incomunicación que, en último término, le lleva al asesinato de sus hijos como terrible castigo y venganza a Jasón por abandonarla y deshonrarla, como única forma de comunicar su rabia y desgarró:

JASÓN. ¡Hijos, qué mala ha sido la madre que obtuvisteis!

MEDEA. ¡Hijos, cómo os perdió la perversión paterna!

JASÓN. Pero al menos no fue mi mano la asesina.

MEDEA. No, mas sí tu soberbia con las bodas flamantes.

JASÓN. ¿Sólo a causa del lecho te atreviste a matarlos?

MEDEA. ¿Crees que es leve ese asunto para cualquier mujer? (Eurípides, 2011).

Otro ejemplo de incomunicación es el personaje mitológico de Casandra, bendecida con el don de la profecía pero condenada a no ser jamás creída. Recurrente en el campo artístico, en el formato teatral griego, de entre todas las obras conservadas, Casandra aparece en *Agamenón* de Esquilo y *Las Troyanas* de Eurípides. Las implicaciones del don-maldición de Casandra y su desembocadura en incomunicación

---

<sup>50</sup> No obstante, dado que algunos autores transitan más de un siglo, hablando del siglo XVII se hará mención a obras creadas en el siglo XVI y, cuando se hable del siglo XIX, se hará mención a las últimas obras, ya en el siglo XX, de los autores de la segunda mitad.

en estas dos tragedias son analizadas por Carmen Chuaqui en su libro *Ensayos sobre el teatro griego* (2001). Y es que Casandra, dada su condición, no consigue comunicarse con el resto, pues lo que dice es siempre puesto en duda y no comprendido; Casandra es tomada por una loca y sus vaticinios son desechados, una barrera –en este caso, divina– separa al personaje y sus palabras y silencios de todos los demás personajes.

Por último, es preciso recalcar que los autores recogidos en este hilo conductor de la incomunicación no responden a la voluntad de emprender un análisis exhaustivo de los mismos, ni tampoco meramente a mencionar los principales autores o movimientos a modo de fichas, sino a exponer una miríada panorámica que permita conocer cómo la incomunicación ha acompañado al teatro, y por ende a la humanidad, a lo largo del tiempo y aún hoy día. Resulta muy significativo, no obstante, que en gran parte de los principales autores o movimientos occidentales la incomunicación forme parte constitutiva de su teatro, por lo que, con objeto de aplicar un filtro para nuestra acotación, hemos posado nuestra atención específicamente sobre éstos –Ibsen, O’Neill, Shakespeare, Beckett, etc.– así como en los autores que aporten nuevas miradas, datos o indicios al debate y la problemática –como Pirandello o Lagarce, en un momento más avanzado–; la mayor o menor extensión de cada uno responde, en primer lugar, al volumen extraíble de elementos elocuentes relacionados con la incomunicación y, en segundo lugar, al deseo de huir de elementos reiterantes. Para los análisis que llevaremos a cabo, nos inspiraremos en los postulados de García Barrientos (2001) y Trancón (2006), si bien, de nuevo, no de forma exhaustiva, sino completamente centrados y adaptados hacia el objeto que nos incumbe: la incomunicación.

### **3.1.1. Siglo XVII**

#### **3.1.1.1. Teatro Isabelino: Shakespeare**

En cualquier caso, nos situamos ya en el primero de los momentos históricos que nos van a ocupar durante estas líneas, deteniéndonos en primer lugar en el Teatro Isabelino y, concretamente, en su representante más destacado: William Shakespeare [1564-1616], en el cual la incomunicación puede ser rastreable en el conjunto de su obra. Aquí, de entre todos sus textos, nos centraremos en las siguientes: *Romeo y Julieta*, *Otelo*, *Macbeth* y *Hamlet*.

Primeramente, en *Romeo y Julieta* asistimos a la historia de dos jóvenes que, a pesar del intenso odio de sus familias, inician una relación amorosa e incluso llegan a

casarse en secreto; a pesar de ello, y fruto de esa enemistad y del devenir de los acontecimientos, ambos acaban suicidándose al no poder soportar no permanecer juntos a raíz de un fatal malentendido. Son varios los sucesos que nos llevan hasta allí: la muerte de Mercucio, íntimo amigo de Romeo, de la mano de Teobaldo, el primo de Julieta; el asesinato del mismo Teobaldo en venganza por parte de Romeo; el destierro de Verona de Romeo tras este último hecho; los planes de los Capuleto para casar a Julieta con Paris; el plan fallido de Julieta en complicidad con Fray Lorenzo para huir a Mantua con Romeo haciéndose pasar por muerta, ya que la carta que debía informar a Romeo de la farsa nunca llega a éste, que piensa que Julieta efectivamente ha fallecido; etc. Son, como vemos, toda una serie de acontecimientos tildados de incomunicación que provocan el propio desenlace, pues los protagonistas, encorsetados en el marco de la rivalidad de sus familias, no pueden decidir por sí mismos, la comunicación no es posible en este contexto:

Sólo la nodriza y el fraile conocen la relación entre Romeo y Julieta, los demás la ignoran. Su madre sospecha que Julieta sufre por Teobaldo, su padre cree que se casará con Paris. Los amigos de Romeo asumen que sigue enamorado de Rosalía, su criado piensa que Julieta está muerta. Existe una fuerte incomunicación que subyace a toda la obra: las constantes interferencias, los ruidos que dificultan al entendimiento son características que hacen de la incomunicación un factor esencial. (Iglesias, 2008: 6).

Esto podemos apreciarlo, por ejemplo, en el encuentro entre los personajes de Romeo y Teobaldo, que termina con el enfrentamiento de Mercucio y su muerte, al rehusar Romeo batirse en duelo con Teobaldo y hacerlo Mercucio en su lugar, que no entiende las palabras de Romeo ni su repentina cortesía hacia los Capuleto, así como tampoco Teobaldo, que siente humillado el honor de su familia por la intromisión en la casa familiar durante el baile de Romeo:

TEOBALDO. Romeo, es tanto lo que yo te quiero que no tengo otro modo de expresarlo, sino decirte que eres un «villano».

ROMEO. Teobaldo, las razones que yo tengo para quererte, excusarán la rabia de tu saludo. ¡No soy un villano! ¡Por eso, adiós! ¡Tal vez no me conoces!

TEOBALDO. ¡Muchacho! ¡Esto no excusa las ofensas que me has hecho! ¡No sigas! ¡Ponte en guardia!

ROMEO. Te aseguro que nunca te he ofendido y que te quiero más de lo que piensas. Pronto sabrás la causa de mi afecto: ¡buen Capuleto, deberá bastarte que tu nombre lo estimo como el mío!

MERCUCIO. ¡Qué sumisión tan vil y deshonorosa! ¡*Alla stoccata* borraremos eso! (*Saca la espada*). ¡Ven a bailar, Teobaldo, matarratas! (Shakespeare, 2001: 40-41).

El ruido impera en el proceso comunicativo hasta incapacitar el entendimiento de los personajes, que actúan con desconocimiento de la situación íntegra dadas las continuas

interferencias y movidos por sus pasiones. Vemos en esta escena, además, cómo los juegos de palabras toman importancia en la comunicación como una forma de esconder lo que aparentemente Romeo quisiera decir a Teobaldo: que está enamorado de su prima Julieta, con la que se ha casado en secreto, y, por ello, no desea ya mal a él ni a su familia, lo cual nos lleva a plantear que...

...en la obra se ponen en evidencia las dificultades que presenta la lengua para transmitir mensajes unívocos, (dando cuenta de su multiplicidad de significados) y se cuestionan los códigos y canales comunicativos (pensemos en los malentendidos, o en la carta que no llega, por ejemplo). Se subraya la ambigüedad u "oscuridad" de la lengua contrapuesta a la "claridad" que emana de los sentidos. (Iglesias, 2008: 6).

Volvemos a ver una muestra de esta comunicación viciada por las informaciones veladas y limitadas, por relaciones incomunicadas, cuando la madre de Julieta cree que ésta llora por la muerte de Teobaldo, del que la creía enamorada, cuando Julieta llora por el destierro de Romeo:

SRA. CAPULETO. ¿Qué te pasa, Julieta?

JULIETA. No estoy bien.

SRA. CAPULETO. ¿Todavía llorando por tu primo? ¿Crees que así lo sacas de la tumba? No resucitaría con tus lágrimas. ¡Basta! ¡El dolor es prueba de cariño, pero tanto dolor es tontería!

JULIETA. ¡Yo tengo que llorar lo que he perdido!

SRA. CAPULETO. ¡Hija mía, temprano, el jueves próximo te esperará en la iglesia de San Pedro el joven y gallardo conde Paris: ese día este noble caballero te hará feliz haciéndote su esposa! (Shakespeare, 2001: 53).

Siendo la comunicación parca y equívoca por medio de la lengua, entre la pequeña esfera que envuelve a los enamorados y su intimidad y la gran esfera pública que alberga todo lo demás –el ámbito social de Verona, el ámbito familiar de las dos casas enfrentadas, los valores religiosos, etc.- solo parece haber confianza en la visión o los sentimientos en sustitución del lenguaje, pues se enfrenta lo racional a lo irracional, los constructos sociales contra la pasión; así, Romeo y Julieta se enamoran a primera vista, a pesar de que Romeo había acudido al baile en busca de Rosalina:

ROMEO. Ay, en tus ojos veo más peligro que en veinte espadas de ellos. Si me miras con dulzura, podré vencer el odio.

JULIETA. No quisiera por nada en este mundo que te vieran aquí.

ROMEO. Llevo el ropaje de la noche que esconde mi figura, pero, si no me amas, que me encuentren. Que acaben con mi vida los que me odian antes que sin tu amor tarde la muerte.

JULIETA. ¿Quién dirigió tus pasos a este sitio?

ROMEO. El amor, que me hizo averiguarlo, me dio consejos, yo le di mis ojos.  
(Shakespeare, 2011: 27).

Sin embargo, los sentimientos se enmascaran en un juego de apariencias y fingimiento, como cuando Romeo ingresa a la casa de los Capuleto oculto tras un antifaz, con los encuentros fugaces en la oscuridad de los amantes, la boda en secreto o cuando Julieta finge aceptar casarse con Paris.

Reparemos, por último, en la escena cuarta del tercer acto de la obra: dentro de ella, se arregla el matrimonio de Julieta por parte de sus padres con Paris mientras ella, fuera de escena -sabemos y confirmamos en la siguiente- está teniendo su primera relación sexual con Romeo, que reafirma el matrimonio de ambos amantes ya acontecido antes. Esto nos da una muestra clara de la profunda incomunicación entre los personajes de la obra, en el escenario, que el público puede apreciar:

En *Romeo and Juliet*, es la comunicación escenario-público la que recompone el discurso dramático; la comunicación entre los personajes es [...] frecuentemente incompleta, por cuanto que un personaje, A, desconoce y malinterpreta lo que el personaje B está haciendo o diciendo en un momento dado. [...] En *Romeo and Juliet* se están hablando lenguas distintas y, por un ejemplo, una palabra como “love” significa por ello cosas distintas para la nodriza o Mercutio [...]. El sintagma dramático se ordena tal forma que la obra resulta, en algunos aspectos, un estudio de la incomunicación. (Díaz García, 1983: 177-178).

Es decir que, en este pasaje concreto, la incomunicación alcanza sus cotas superiores en todo el conjunto de la obra con las contradicciones sociales de la época entre el amor “puro” mantenido por los dos jóvenes y la autoridad de sus padres, lo cual resulta una problemática típica del teatro barroco, en compañía de los frecuentes enredos y equívocos que fermentan la estructura de múltiples obras barrocas.

En *Otelo*, por otro lado, vemos cómo éste, un prestigioso general, sucumbe a las mentiras y ardidés de Yago, un oficial subalterno que recientemente ha perdido su puesto de lugarteniente en pos de Casio, creciendo en él un odio potenciado por los rumores de que su mujer, Emilia, habría yacido con Otelo anteriormente. Así, Otelo, tras casarse con Desdémona contra la voluntad de su suegro y finalmente conseguir su aceptación, cae en un infierno de celos hacia su reciente esposa que se convierten en locura cuando finalmente la estrangula, pues Yago alimenta en él la idea de que le es infiel con Casio: primero, desacredita a Casio emborrachándolo y haciendo que altere el orden público, por lo que es degradado; luego, incita a Casio para que convenza a Desdémona de que hable en su favor a Otelo, a la vez que crea sospechas en Otelo al

respecto; cuando Desdémona terea en apoyo de Casio y los celos se agudizan en Otelo, Yago consigue que un pañuelo de Desdémona regalado por Otelo sea encontrado en posesión de Casio; no será hasta después del asesinato de Desdémona que unas cartas de Yago revelen su culpabilidad y, Otelo, desgarrado, se suicide. En esta obra de Shakespeare, en definitiva, somos invitados a...

...un juego de poderes, a un conflicto interno, a un círculo de contradicciones; por un lado, Otelo ve frustrada la imagen idealizada que tiene de su esposa, y por otro la sigue adorando. Desdémona representa ese lado divino, esa pureza, mientras Otelo asume el papel de bestia, y ambos personajes [...] responden a la tentación humana de huir hacia lo que en nosotros hay de divino, ideal o hacia lo que tenemos de bestia, de biológico, animal. (Castelló Sánchez, 2003: 1).

En este contexto envenenado, y a pesar del breve espacio de tiempo con el que se desencadenan todas las acciones, la desconfianza actúa como barrera en la comunicación y relación entre Desdémona y Otelo, que se resiste a creer en la culpabilidad de su esposa pero, a la vez, alberga serias dudas:

OTELO. Deja que te vea los ojos. Mírame a la cara.

DESDÉMONA. [...] Te lo pido de rodillas: ¿Qué significa lo que dices? Entiendo el furor de tus palabras, mas no las palabras.

OTELO. Pues, ¿quién eres tú?

DESDÉMONA. Tu esposa, señor. Tu esposa fiel y leal.

OTELO. Vamos, júralo y condénate, no sea que, siendo angelical, los propios demonios teman apesarte. Conque doble condena: jura que eres honesta.

DESDÉMONA. Bien lo sabe el cielo.

OTELO. El cielo bien sabe que eres más falsa que el diablo.

DESDÉMONA. ¿Cómo soy falsa, señor? ¿Con quién, para quién?

OTELO. ¡Ah, Desdémona, vete, vete, vete! (Shakespeare, 2016: 79-80).

De nuevo, como en *Romeo y Julieta*, la pasión nubla la comunicación posible, entrando en juego en Otelo el deseo de posesión de Desdémona: como vemos en esta escena, se están comunicando en términos de posesión y poseída, concibiendo el amor como una conquista furibunda. La incomunicación entre ellos evita que, a pesar de los continuados intentos de Desdémona, su relación de recién casados discorra en lo que podríamos denominar términos constructivos:

Cuando dos esposos se quedan solos, jamás pueden saber cada uno en qué piensa el otro... Quizás uno de los dos está traicionando ya. Esto es una tortura. Es tortura para Otelo y para cualquiera. Es la confirmación de que el abismo de incomunicación no puede ser salvado (Conejero Dionís-Bayer, 1973).

El moro Otelo no pregunta directamente a Desdémona y su fragilidad es percibida por

Yago, a quien pide evidencias: “Infame, demuestra que mi amada es una puta; demuéstalo. Quiero la prueba visible o, por la vida perdurable de mi alma, más te habría valido nacer perro que hacer frente a mi furia desatada” (Shakespeare, 2016: 56); o, un poco más adelante, cuando vuelve a repetir: “Dame una prueba real de que me engaña” (Shakespeare, 2016: 58). Así pues, podemos extraer una predisposición por parte de Otelo a la desconfianza en el Otro que se expande incluso a su esposa, la cual incluso se culpa de la situación de lo que está ocurriendo. Los personajes se convierten en “seres anulados, extraños, perdidos, ajenos el uno al otro y al mundo” (Castelló Sánchez, 2003: 2), como consecuencia lineal de su incomunicación, que hace que sus identidades se diluyan en este proceso.

Y es que, basándonos en los postulados de Stanley Cavell, en *Otelo* asistimos a una demostración de escepticismo del Yo hacia otras mentes por la incapacidad para conocer verdaderamente lo que el otro piensa o siente, expresado en esta obra shakesperiana en una necesidad de certeza absoluta por parte de Otelo de que Desdémona le está siendo fiel: es por ello pide pruebas visuales, pruebas fácticas e indudables; pero esta certeza que Otelo anhela únicamente es logvable mediante la confianza, algo que deja de darse entre la pareja cuando aparece la incomunicación -¿o quizá nunca hubo confianza?-, pues aunque Desdémona le declare su inocencia, para Otelo, así como para cualquier persona, es imposible creerla si *no quiere* creerla, por lo que la duda persiste (1979), como aquí vemos:

OTELO. ¿Tú crees que viviría una vida de celos, cediendo cada vez a la sospecha con las fases de la luna? No. Estar en la duda es tomar la decisión. Que me vuelva macho cabrío si mi espíritu se entrega a conjeturas tan extrañas y abultadas como tus alegaciones. [...] No, Yago; quiero ver antes de dudar. Si dudo, pruebas; y con pruebas no hay más que una solución: ¡Adiós al amor o a los celos!

YAGO. Me alegro, pues ahora ya puedo mostraros mi afecto y lealtad con más franqueza. [...] Pruebas aún no tengo. Vigila a vuestra esposa; observadla con Casio. Los ojos así: ni celosos, ni crédulos. Que no engañen a vuestro noble y generoso corazón en su propia bondad. [...] Conozco muy bien el carácter de mi tierra, las mujeres de Venecia enseñan a Dios los vicios que ocultarían a sus maridos.

OTELO. ¿Lo dices en serio?

YAGO. Engañó a su padre al casarse con vos; y, cuando parecía temblar y temer vuestro semblante, es cuando más os quería.

OTELO. Es verdad. (Shakespeare, 2016: 50-51).

De igual forma, y ya por último sobre *Otelo*, debemos reparar en expresiones como “deja en paz a los que van a procrear” (Shakespeare, 2016: 79) o “ahora mismo un viejo carnero negro está montando a vuestra blanca ovejita” (Shakespeare, 2016: 4), cuando Yago cuenta al senador Brabancio, el padre de Desdémona, los amores de Otelo y ésta, pues nos hablan de cómo se deshumaniza “el acto sexual, subrayando la parte

mecanicista como si fuera lo único que compone tal actividad, tal forma de comunicación que se vuelve incomunicación, pues ya [...] no tienen nada que decirse con el cuerpo” (Iglesias, 2003: 1), así como otras frases del tipo “Casio la montaba” (Shakespeare, 2016: 101), en boca de Otelo, justificándose así tras matar a Desdémona y ser confrontado por Emilia, que la servía.

Nos trasladamos ahora a *Macbeth*, la tragedia que nos presenta la historia de ambición de Macbeth, general escocés y barón de Glamis, y Lady Macbeth, su esposa. Tras una victoria del ejército al servicio del Rey Duncan comandado por Macbeth, éste se encuentra con tres brujas que predicen que será rey y que su amigo Banquo será la raíz de nuevos reyes, a la par que adivinan la designación de Macbeth como nuevo barón de Cawdor. Tras comunicar a su mujer lo ocurrido, ésta le tienta y persuade tenazmente de que asesine a Duncan para conseguir la corona, aprovechando que el rey planea hospedarse en el castillo de Macbeth e incriminando a los guardias. A pesar de que el príncipe Malcolm escapa, Macbeth sube al trono; a partir de entonces, y en una espiral marcada por el remordimiento, la ambición desmedida y la locura, Lady Macbeth terminará suicidándose presa de la culpa y Macbeth -tras asesinar a Banquo para intentar evitar la profecía y a la familia del barón Macduff cuando éste se une a las fuerzas de Malcolm, además de volver a consultar los designios de las brujas, con los que erróneamente recobra su confianza- será vencido en batalla y muerto.

La incomunicación en *Macbeth* puede ser vista desde dos perspectivas. La primera de ellas es, quizá, la más patente: Macbeth se debate entre su pulcra ética y su ambición, lucha consigo mismo incluso después del asesinato de Duncan en una batalla en la que vence su codicia y sed de poder, mientras que Lady Macbeth, vehemente y recia en un primer momento, percutora de las acciones de su marido, cae en un estado de desequilibrio fatal visible en la escena del sonambulismo, cuando es finalmente vencida por el arrepentimiento: “¡Fuera, mancha maldita!... ¡Fuera, digo! [...] ¡Qué vergüenza, dueño mío, qué vergüenza! ¿Un soldado, y tener miedo?... Pero, ¡quién hubiera imaginado que aquel viejo había de tener tanta sangre!” (Shakespeare, 1951b: 1621). En estas circunstancias, los personajes pierden la capacidad de comunicarse entre ellos, una barrera se alza entre los dos desembocando en el trágico final de ambos, que supone su propia destrucción:

LADY MACBETH. ¿Qué hay, señor? ¿Por qué siempre solo, acompañándoos de tristes pensamientos y acosado por ideas que debieron morir con los que las engendraron? Debe darse al olvido lo que no tiene remedio. Lo hecho, hecho está.



MACBETH. Es que dimos un corte a la serpiente; pero no la hemos matado. Cerrará y volverá a ser la misma, mientras nuestra mísera maldad permanecerá expuesta como antes al peligro de su diente. (Shakespeare, 1951b: 1604).

En esta escena, Macbeth se encuentra preocupado por Banquo y su profecía y Lady Macbeth trata de que su marido y ella recojan los frutos de haber logrado el trono, tratar de ostentar su dignidad ganada a pesar de los hechos, pero Macbeth solo ve nuevos obstáculos y ella se ve arrastrada. De nuevo una pasión, en este caso la corona, lleva a los personajes a un estado de incomunicación en que los roles se invierten; primero, Lady Macbeth aparece como instigadora y Macbeth como dubitativo:

MACBETH. Me pareció oír una voz que gritaba: [...] «¡No dormirás más!... ¡Glamis ha asesinado el sueño y, por tanto, Cawdor no dormirá más!... ¡Macbeth no dormirá más!»

LADY MACBETH. ¿Quién era el que así gritaba...? ¡Cómo, digno thane! ¡Que enervéis vuestro noble valor volviendo a esos pensamientos delirantes!... Andad, corred en busca de un poco de agua y limpiad vuestras manos de ese sucio testimonio... ¿Por qué habéis traído esos puñales? Es necesario que queden allí. ¡Andad, llevadlos y manchad de sangre a los dormidos centinelas!

MACBETH. No iré más; me horroriza pensar lo que he hecho. ¡No me atrevo a mirarle otra vez! (Shakespeare, 1951b: 1594-1595).

Después, Macbeth lleva a cabo sus sangrientas acciones sin la complicidad de Lady Macbeth y es en ella en la que crecen las dudas, como vemos cuando Macbeth alucina con el espectro de Banquo: “¿La locura te ha desahogado por completo? (Shakespeare, 1951b: 1607); o ya en la escena del sonambulismo: ¡El *thane* de Fife tenía una esposa!... Ahora, ¿dónde está?” (Shakespeare, 1951b: 1621).<sup>51</sup> Es el conflicto interno el que divide a ambos personajes por la mitad y los separa, desencadenando la incomunicación entre los dos.

La segunda perspectiva desde la que puede ser observada la incomunicación en *Macbeth* es entendiendo que, bajo la persuasión de Lady Macbeth a su esposo para que asesine al rey existe una incomunicación previa entre ambos, quizá no visible en un primer momento, pero sí existente al horadar en la superficie, ya que cuando ésta...

...incita a su marido al crimen, al decirle que está «dejando el “no me atrevo” acompañar al “yo quisiera”, como el pobre gato del cuento», [...] no abre una luz, sino tinieblas, y el resultado tenía que ser, necesariamente, la incomunicación entre ella y su marido. La incomunicación, a veces, queda oculta tras la aparente unión que da la complicidad, o el compartir el temor o el odio contra otros seres. (Alvira, 2005: 25-26).

Y es que ambos comparten un deseo, que se materializa en el anhelo de la corona, pero

---

<sup>51</sup> El *thane* o barón de Fife es Macduff. Lady Macbeth no participa en la muerte de su familia, como tampoco en la muerte de Banquo, pero se siente también responsable de ellas.

ello no significa que la relación entre ellos sea genuina y libre de una comunicación parcial. Lady Macbeth ambiciona el poder, para lo cual utiliza a su marido, lo instrumentaliza, como vemos en sus palabras en soledad al recibir la carta de Macbeth donde éste le anuncia los vaticinios de las brujas:

¡Eres Glamis y Cawdor, y serás cuanto te han prometido!... Pero desconfío de tu naturaleza. Está demasiado cargada de la leche de la ternura humana para elegir el camino más corto. Te agradaría ser grande, pues no careces de ambición; pero te falta el instinto del mal, que debe secundarla. Lo que apetece ardientemente lo apetece santamente. [...] ¡Ven aquí, que yo verteré mi coraje en tus oídos y barreré con el brío de mis palabras todos los obstáculos del círculo de oro con que parecen coronarte el Destino y las potestades ultraterrenas! (Shakespeare, 1951b: 1589).

Macbeth, por su parte, no está exento de culpabilidad, no es un hombre engañado y forzado a realizar lo que hace; al contrario, pues Macbeth se deja convencer porque, en el fondo de su ser, ya está convencido, lo ambiciona y se deja seducir por el plan: “No debemos ir más lejos en este asunto. Acaba de colmarme de honores, y he adquirido una reputación de oro para toda clase de gentes, que quisiera conservar en su esplendor, reciente como es todavía, en vez encenagarla tan pronto” (Shakespeare, 1951b: 1591); pero poco después, ya dice: “¿Y si fracasáramos?” (Shakespeare, 1951b: 1592), porque aunque duda quiere tener una justificación para sus actos, meramente quiere el impulso.

Por lo tanto, verdaderamente, ¿qué tienen en común ambos esposos aparte de su ambición, más allá de una profunda incomunicación que los define una vez que realizan el regicidio? Los une, meramente, su avidez, para la que ambos se complementan, aprovechándose el uno del otro, y se comunican limitadamente en pos de ello: después, el abismo de la incomunicación se cierne sobre ambos –incomunicación y aislamiento tanto entre ellos mismos como entre todos los que los rodean- y los devora. El filósofo Rafael Alvira, en su libro *Filosofía de la vida cotidiana*, relaciona las acciones criminales primeras de Macbeth y Lady Macbeth con el hecho de la invitación y su derivación en la sugestión malvada:

Lo que pretende, sin duda, toda invitación, no es simplemente *dar o recibir*, sino suscitar un cierto *diálogo*, ya que pide ser respondida. Por ello, significa el punto de partida de la actividad suprema y más característica del espíritu, [...] el *dialogar*. Es imposible [...] sin que surja en ella la palabra con sentido, pues nadie entiende en verdad algo hasta que no es capaz de *decirlo* y, para decirlo, tiene que estar ante una persona [...] que le estimule a hacerlo. [...] El que invita *dice*, y, al decir, abre una [...] posibilidad para el que escucha, pero la palabra le surge precisamente por el afecto que hacia este último profesa. El cual, a su vez, responde, y su responder en un *decir* similar

al del invitante. En resumen: Solo se nos ocurre *algo para decir* y que *dice algo*, ante la persona o realidad que nos *subyuga* o *encanta*. De ahí la gravedad de convertir el buen encantamiento [...], en sugestión malvada. (Alvira, 2005: 25).

La última obra de Shakespeare que trataremos en relación a la incomunicación es *Hamlet*, la historia del príncipe de Dinamarca una vez que su padre se le aparece para anunciarle que fue asesinado por su tío Claudio, quien ahora es el rey tras haberse casado con su madre Gertrudis. Esto desembocará el conflicto interno de Hamlet, que vacila entre la necesidad de venganza de su padre y la manera de hacerlo y su propia capacidad para llevar a cabo la acción; una duda resumida en el “ser o no ser: he aquí el problema” (Shakespeare, 1951a: 1363), es decir, vivir o morir, la acción o la inacción; o lo que es lo mismo, seguir viviendo y afrontar el deber moral de vengar a su padre, o bien abandonarse al suicidio y no actuar en modo alguno: Hamlet no puede plantearse vivir sin desagaviar a su padre, tal y como su espectro le pide, pero su tío ahora es el rey, con las implicaciones políticas que ello conlleva como príncipe, pero, por otro lado, a Hamlet le falta el arrojo para cometer el suicidio que se plantea porque teme el no saber qué habrá más allá del umbral de la muerte.

Las implicaciones religiosas presentes en un momento histórico como es el siglo XVII respecto a asuntos como la venganza y el suicidio, y la cercanía de los planteamientos de Hamlet al existencialismo -por el hecho de su angustia existencial-, también alimentan la obra, en la que la incomunicación se nutre, a su vez, de diversos factores: en el castillo de Elsinor, donde transcurre la mayor parte de la acción, el ambiente es claustrofóbico y hostil y la desconfianza entre todos los personajes es patente, aunque se camufle todo bajo un baile de apariencias; y es que Hamlet es un personaje solitario y aislado, odia a su tío y siente un hondo rencor hacia su madre, pues solo en su amigo Horacio confía, por lo que disfraza su cordura para evitar las sospechas; Claudio desconfía de Hamlet y sus intenciones, por lo que emplea a Polonio, el padre de Ofelia, para espiarle, así como también a Rosencratz y Guildenstern, antiguos amigos de Hamlet aleccionados por el rey para seguir sus pasos:

ROSENCRATZ. Señor, en otro tiempo me estimabais.

HAMLET. Y os estimo todavía; lo juro por estas manos pecadoras.

ROSENCRATZ. Querido príncipe, ¿cuál es la causa de vuestra perturbación? Indudablemente, cerráis la puerta a vuestro desahogo al *no querer comunicar* con vuestros amigos los pesares que sentís.

HAMLET. Necesito medrar. (Shakespeare, 1951a: 1371).

¿Cómo es posible el querer comunicar cuando se esconde tan terrible secreto y, además,

se sabe que el interlocutor no es más que una marioneta que actúa traicionando la amistad? Asimismo, Ofelia no entiende la actitud cuasi demente de Hamlet, quien se aleja de su enamorada para poder llevar a cabo su venganza. En estas circunstancias múltiples, la comunicación se asfixia bajo el fingimiento y los deseos ocultos:

HAMLET. (*Riendo*). ¡Ja, Ja! ¿Eres honesta?

OFELIA. ¿Señor?

HAMLET. ¿Eres hermosa?

OFELIA. ¿Qué quiere decir Vuestra Señoría?

HAMLET. Que si eres honesta y hermosa, tu honestidad no debiera admitir trato con tu hermosura.

OFELIA. Señor, ¿podría tener la hermosura mejor comercio que con la honestidad?

HAMLET. Evidentemente; porque el poder de la belleza convertirá a la honestidad en una alcahueta mucho antes que la fuerza de la honestidad transforme la hermosura a su semejanza. En otro tiempo esto era una paradoja; pero en la edad presente es cosa probada. ¡Yo te amaba antes, Ofelia!

OFELIA. En verdad, señor, así me lo hicisteis creer.

HAMLET. Pues no debieras haberme creído; porque la virtud no puede injertarse en nuestro viejo tronco sin que nos quede de él algún mal resabio. ¡Yo no te amaba! (Shakespeare, 1951a: 1364).

Es un ambiente corrompido en el que Hamlet se mueve: antes del desenlace, cuando se enfrenta a Laertes por la muerte, por error, de Polonio, y asesina a su tío antes también de perecer envenenado, solo comunica explícitamente lo que sabe de los actos de Claudio mediante su complicidad con los cómicos, que representan una obra en que se muestran los actos cometidos por él mediante paralelismos, que sin embargo Claudio comprende. En la escena citada de Hamlet y Ofelia, la comunicación entre ellos no llega a buen término porque Hamlet simula su demencia y proyecta los pensamientos sobre su madre en Ofelia, quedando su relación amorosa queda finiquitada por el devenir de los acontecimientos; Hamlet no le comunica lo que realmente ocurre a Ofelia, no le confiesa la naturaleza de sus actos y no sabemos si el alejarse de ella tiene que ver con protegerla o siquiera si la sigue amando, aunque puede sospecharse: “Pero, ¡silencio!... ¡La hermosa Ofelia! Ninfa, en tus plegarias acuérdate de mis pecados” (Shakespeare, 1951a: 1363). Al continuar la escena y percatarse de la presencia oculta de Claudio y Polonio, seguirá comunicándose ya para una audiencia, actuando así su locura y desconcertando a sus receptores:

HAMLET. ¡Vete, vete a un convento!... ¿Dónde está tu padre?

OFELIA. En casa, señor.

HAMLET. Pues que le cierren bien las puertas, para que no haga en ninguna parte el bobo sino en su propia casa. ¡Adiós! (*Aléjase unos pasos, y vuelve hacia OFELIA*).

OFELIA. ¡Oh, ayudadle cielos piadosos!

HAMLET. Si te casas, quiero darte por dote este torcedor: así seas tan casta como el hielo y tan pura como la nieve, no te librarás de la calumnia. ¡Vete a un convento, vete! Adiós. Y si es que te empeñas en casarte, cástate con un tonto; porque los hombres avisados saben muy bien qué hacéis de ellos. ¡A un convento, vete, y listo! Adiós.

OFELIA. ¡Oh, poderes celestiales, restituidle la razón! (Shakespeare, 1951a: 1364).

Hamlet habla del convento como un lugar de recogida y recato, de castidad y pureza; se refiere a la decisión de su madre de casarse con su tío recién fallecido su esposo, pero Ofelia no lo entiende así y sufre al verle desquiciado e insultándola, tildándola de malvada como representante del género femenino.

En definitiva, Hamlet es un personaje incomunicado y con rasgos de misantropía debido a lo terrible de su situación, por lo que la desconfianza, entre otros obstáculos, cruza diametralmente cada proceso comunicativo que desarrolla; relacionándose como lo hace, bajo una máscara, la comunicación solo puede ser parcial o incluso instrumental, y en muchas ocasiones como sustituto de un arma y salpicado de ironía como una forma de aliviar sus pensamientos. Además de con Ofelia, podemos ver esto con su madre, justo después de que acontezca la escena de los cómicos:

HAMLET. ¡Hola, madre! ¿Qué hay?

GERTRUDIS. Hamlet, tienes muy ofendido a tu padre.

HAMLET. Madre, tenéis muy ofendido a mi padre.

GERTRUDIS. Vaya, vaya, estás respondiendo con lengua insensata.

HAMLET. Toma, toma, estás respondiendo con lengua procaz.

GERTRUDIS. ¡Cómo! ¿Qué es eso, Hamlet?

HAMLET. Pues, ¿qué pasa?

GERTRUDIS. ¿Has olvidado quién soy?

HAMLET. ¡No, por la cruz bendita!... Sois la reina, la esposa del hermano de vuestro anterior marido, y (¡ojalá no fuera así!) sois mi madre. (Shakespeare, 1951a: 1373-4).

El lenguaje se convierte aquí en un mecanismo para expresar la rabia de Hamlet con su madre Gertrudis, a quien, sin embargo, no desvela los actos de su nuevo marido Claudio. Y lo mismo con Polonio, a quien desprecia:

POLONIO. ¿Me conocéis, señor?

HAMLET. Perfectamente bien. Sois un pescadero.

POLONIO. Nada de eso, señor.

HAMLET. Pues, ¡ojalá fueseis tan honrado!

POLONIO. ¡Honrado, señor!

HAMLET. Sí, amigo; ser honrado, según anda hoy el mundo, equivale a ser escogido uno entre diez mil. (Shakespeare, 1951a: 1355).

Polonio achaca a la pasión amorosa de Hamlet por su hija su desequilibrio, pero es otra pasión la que somete a Hamlet: la consecución de la venganza, mientras se carcome por la duda. De nuevo, la pasión actúa como un elemento comunicativo que, en el caso de Ofelia, al ser asesinado su padre por su amado, la arrastrará a la locura: “palabras, palabras, palabras” (Shakespeare, 1951a: 1355), dirá Hamlet a Polonio; las palabras no bastan ya para estos personajes, están vacías, han perdido su poder para comprender el mundo y entenderse con los demás.

### 3.1.1.2. Siglo de Oro español: Lope de Vega y Calderón de la Barca

Adentrándonos ahora en el teatro barroco español, comenzamos nuestra andadura con Lope de Vega [1562-1635] y su comedia palatina de enredos *El Perro del Hortelano*, en el que la protagonista, Diana, condesa de Belflor, es ese perro del refrán que da nombre al título: «el perro que ni come, ni deja comer», pues Diana no se permite a sí misma enamorarse de Teodoro, su secretario, que no es de noble alcurnia, pero tampoco permite que tenga amores con Marcela, su dama de compañía, enredando la acción una y otra vez con palabras siempre ambivalentes. Si en un primer momento la situación es la que se muestra:

DIANA. No lo hiciera el sol/ si, como es sol, mujer fuera./ Si alguna cosa sirvieres/ alta, sírvela y confía,/ que amor no es más que porfía;/ no son piedras las mujeres./ Yo me llevo este papel,/ que despacio me conviene/ verle.

TEODORO. Mil errores tiene.

DIANA. No hay error ninguno en él.

TEODORO. Honras mi deseo; aquí/ traigo el tuyo.

DIANA. Pues allá/ le guarda, aunque bien será/ rasgarle.

TEODORO. ¿Rasgarle?

DIANA. Sí,/ que no importa que se pierda/ si se puede perder más. (*Váyase.*)

TEODORO. Fuese. ¿Quién pensó jamás/ de mujer tan noble y cuerda/ este arrojarse tan presto/ a dar su amor a entender?/ Pero también puede ser/ que yo me engañase en esto. (Lope de Vega, 2002).

Más adelante, Marcela, al respecto de la relación de ambos y tras confesarle a Diana sus amores, le dirá a Teodoro que Diana acepta la relación entre ambos y que no opone, sino celebra, que puedan casarse (Lope de Vega, 2002):

Todo lo sabe en efeto,/ que si es Diana la luna,/ siempre a quien ama importuna,/ salió y vio nuestro secreto;/ pero será, te prometo,/ para mayor bien, Teodoro,/ que del honesto decoro/ con que tratas de casarte/ le di parte, y dije aparte/ cuán tiernamente te adoro;/ tus prendas le encarecí,/ tu estilo, tu gentileza,/ y ella entonces su grandeza/ mostró tan piadosa en mí,/ que se alegró de que en ti/ hubiese los ojos puesto/ y de casarnos muy presto/ palabra también me dio,/ luego que de mí entendió/ que era tu amor tan honesto.

Pero, de nuevo, Diana complicará la situación con Teodoro, que oscila entre ambas, pues desea la nobleza y la mano de Diana, pero encuentra mayor afecto y seguridad en Marcela, que sin embargo no es de la alta nobleza:

DIANA. Mal gusto tienes, Teodoro./ No te espantes de que pierdas/ hoy el crédito conmigo,/ porque sé yo que en Marcela/ hay más defetos que gracias./ Como la miro más cerca.../ Sin esto, porque no es limpia,/ no tengo pocas pendencias/ con ella... Pero no quiero/ desenamorarte della./ que bien pudiera decirte/ cosas, pero aquí se quedan/ sus gracias o sus desgracias,/ que yo quiero que la quieras/ y que os caséis en buen hora,/ mas, pues de amador te precias,/ dame consejo, Teodoro,/ así a Marcela poseas,/ para aquella amiga mía/ que ha días que no sosiega/ de amores de un hombre humilde (Lope de Vega, 2002).

La incomunicación en *El Perro del Hortelano*, manifestada mediante las persistentes ambigüedades en las palabras de los personajes y el ocultamiento de los sentimientos e intenciones de los protagonistas –ni Diana es honesta con Teodoro, ni éste lo es con Marcela- parece surgir de las propias estructuras sociales de la época, en un conflicto provocado entre el peso de las exigencias sociales que atenazan a los personajes –la clase social a la que se accede por nacimiento y las convenciones sociales- y el deseo de libertad por encima de éstas. Los personajes no tienen escrúpulos en mentir o dar falsas esperanzas, lo cual ahonda en crear relaciones incomunicadas; a pesar del tono cómico, la libertad oprime la capacidad de comunicación de los personajes: Diana, aun siendo de la más alta nobleza, no puede elegir lo que realmente desea y se siente avergonzada amar a un plebeyo, pero tampoco puede reprimir sus celos; y Teodoro, eligiendo cortejar a Diana, desafía las convenciones arriesgándose a la muerte por parte del marqués Ricardo, que pretende a Diana. En cualquier caso, en la medida que los personajes no son honestos los unos con los otros, todos se utilizan, fabricando relaciones en las que la comunicación solo puede ser parcial: Diana utiliza a Ricardo y a Teodoro, quien utiliza a esta misma en sus aspiraciones nobles –incluso, puede sospecharse que lo único que Teodoro desea es el condado de Belflor- y a Marcela, que a su vez utiliza a Fabio, criado de Diana, al ser rechazada por Teodoro.

En *El castigo sin venganza*, por otro lado, asistimos a la tragedia de honor del Duque de Ferrara, quien, ya a una edad madura –pues siempre ha preferido una vida libertina- se casa con la joven Casandra, de quien el hijo bastardo del Duque de Ferrara, el Conde Federico, se enamora y es correspondido. El Duque quiere fervorosamente a su hijo y se preocupa por la política y las razones de estado, siendo ésta la causa de su casamiento: se encuentra dividido entre el deber y el deseo, de la misma forma que

Federico se duele entre sus deberes como hijo y su deseo -su pasión hacia Casandra-; al fin y al cabo, es una batalla entre la razón y el sentimiento, que también guerrea la misma Casandra. Cuando el Duque de Ferrara descubre el engaño, justo cuando éste ha decidido enmendarse, se enfrenta a una nueva problemática: conforme al código de honor exigido en la época, y mucho más ostentando la cabeza del Estado, debe castigar con la muerte a su hijo, pues en su posición de autoridad no cabe el perdón para quien daña su honor de esa manera, y ello le desgarran, pues además la relación tiene un cariz incestuoso, pero no puede denunciarlo públicamente ni, paralelamente, tampoco ser el ejecutor de su propio hijo:

Pero dar la muerte a un hijo,/¿qué corazón no desmaya?/Sólo de pensarlo, ¡ay, triste!./tiembla el cuerpo, espira el alma,/lloran los ojos, la sangre/muere en las venas heladas,/el pecho se desalienta,/el entendimiento falta,/la memoria está corrida/y la voluntad turbada” (Lope de Vega, 2016).

Sin arreglos favorables posibles, decide aplicar lo que el personaje cree un «castigo sin venganza» para ocultar de esta forma su deshonor al público, disfrazando la causa de la pena mortal bajo una estratagema: mata a Casandra y, a su vez, hace matar a Federico acusado de haber sido el artífice.

De nuevo, la incomunicación entre los personajes aparece motivada por el constreñimiento al que las estructuras sociales les confinan, en los que el honor debe ser limpiado y preservado por encima de todo; incluso, por encima del engaño a un padre y la muerte de un hijo y esposa. Federico, sin ir más lejos, enferma gravemente por su debacle sin que su padre conozca la causa real de su mal:

DUQUE. Si yo pensara, Conde, que te diera/tanta tristeza el casamiento mío,/ antes de imaginarlo me muriera.

FEDERICO. Señor, fuera notable desvarío/ entristecerme a mí tu casamiento,/ni de tu amor por eso desconfío;/advierta, pues, tu claro entendimiento,/que si del casamiento me pesara/disimular supiera el descontento./La falta de salud se ve en mi cara,/ pero no la ocasión.

DUQUE. Mucho presumen/los médicos de Mantua y de Ferrara,/y todos finalmente se resumen/en que casarte es el mejor remedio/en que tales tristezas se consumen.

FEDERICO. Para doncellas era mejor medio,/señor, que para un hombre de mi estado,/que no por esos medios me remedio. (Lope de Vega, 2016).

Federico, ante su padre, debe ocultar la causa de su mal bajo el silencio: su padre, a pesar del amor que le profesa y la preocupación por su enfermedad y melancolía, no es capaz de descifrar qué le ocurre, llegando a pensar que lo que le aflige es verse desplazado por un nuevo posible heredero, siendo él bastardo. Lo mismo pensará Aurora, sobrina del Duque y enamorada de Federico, a quien éste miente y finge celos



cuando se le plantea casarse con ella, incapaz de declararle la verdad y deshonrándola de esta manera: “¿Le parece/ a Vuestra Alteza, señora,/ sin razón, si el Conde agora / me desprecia y aborrece?/ Dice que quiero al marqués/ Gonzaga. ¿Yo a Carlos, yo?” (Lope de Vega, 2016). El mismo hecho de verbalizar lo que siente supone para Federico un gran dolor, porque decirlo es hacerlo real, como vemos en esta conversación con su criado al final del acto primero:

BATÍN. ¿Pues tú para mí secreto?

FEDERICO. Batín, no es cosa que hice,/y así nada te reservo,/que las imaginaciones/son espíritus sin cuerpo;/lo que no es, ni ha de ser,/no es esconderte mi pecho.

BATÍN.Y si te lo digo yo.../ ¿Negarásmelo?

FEDERICO. Primero/que puedas adivinarlo,/habrá flores en el cielo/y en este jardín estrellas.

BATÍN. Pues mira cómo lo acierto:/que te agrada tu madrastra/y estás entre ti diciendo...

FEDERICO. ¡No lo digas! Es verdad.../pero yo ¿qué culpa tengo,/pues el pensamiento es libre? (Lope de Vega, 2016).

Federico quiere que sus sentimientos queden en su mente: “¿Qué necia imaginación” (Lope de Vega, 2016), no quiere ponerlos en palabras y naufraga ante el peso de los dilemas morales que le someten: “Batín,/si yo decirte pudiera/ mi mal, mal posible fuera,/ y mal que tuviera fin./Pero la desdicha ha sido/ que es mi mal de condición/ que no cabe en mi razón/ sino sólo en mi sentido” (Lope de Vega, 2016). El abismo entre su mente, lo que imagina, y las palabras, lo que no se atreve a verbalizar, se le hace insufrible, como expresa al decir que “de la lengua al alma hay más que del suelo al cielo” (Lope de Vega, 2016); y es que “si hablar es buscarse una muerte segura, el silencio es igualmente insoportable” (Cobos, 2013: 14).

Tras consumir Federico su pasión amorosa con Casandra –al marcharse su padre a la guerra-, el arrepentimiento y el terror a ser ejecutado le corroen cuando éste vuelve, por lo que decide renunciar a su amor y tratar de salvar la situación casándose con Aurora, aunque Casandra se niega a ser rechazada: “¿Cuál hombre en el mundo hubiera/que cobarde me dejara/después de haber obligado/con tantas ansias de amor/a su gusto mi valor?” (Lope de Vega, 2016). Federico no es capaz de contar a su padre lo que realmente ha ocurrido, que sin embargo ya ha sido enterado por una carta anónima, por lo que ambos se comunicarán en base a la mentira y el fingimiento, en torno a la desconfianza mutua:

DUQUE. No pudieras, Conde, darme/mayor gusto. Vete agora/porque trate con tu

madre,/pues es justo darle cuenta,/que no es razón que te cases/sin que lo sepa y le pidas/licencia, como a tu padre.

FEDERICO. No siendo su sangre Aurora,/¿para qué quiere dar parte/Vuestra Alteza a mi señora?

DUQUE. ¿Qué importa no ser su sangre/siendo tu madre Casandra?

FEDERICO. Mi madre, Laurencia, yace/muchos años ha difunta.

DUQUE. ¿Sientes que «madre» la llame?/Pues dícenme que en mi ausencia,/de que tengo gusto grande,/estuvistes muy conformes.

Y es que tampoco el Duque es capaz de confrontar directamente a su hijo, debe prevalecer su honor por encima de todo; de ello depende su autoridad política: “No sé cómo he podido/mirar, Conde traidor, tu infame cara./¡Qué libre, qué fingido,/con la invención de Aurora se repara,/para que yo no entienda/que puede ser posible que me ofenda!” (Lope de Vega, 2016). La incomunicación llega a tal punto que, con el objetivo de lograr su plan de encubrimiento, ni siquiera antes de morir Federico, el Duque de Ferrara le confiesa la verdad de su muerte cuando éste le pregunta: “En el tribunal de Dios,/traidor, te dirán la causa” (Lope de Vega, 2016). En definitiva, de nuevo la incomunicación, derivada de las imposiciones sociales del siglo XVII, lleva a un trágico final a los personajes que no puede satisfacer a nadie:

Federico es un hijo inseguro, aplastado por la sombra de un padre poderoso y no ha sabido construirse una personalidad propia, por eso se ha proyectado en su padre, ha anhelado ser como él, poseer lo que él posee y ocupar su lugar. Pero, Federico ha sido libre para situarse por encima de la ley del honor y de la ley de moral, además, ha destruido el inmenso amor que su padre le profesaba por lo que según las severas leyes de la sociedad a la que pertenece, su delito solo se puede resolver mediante una catarsis (purificación de la culpa mediante la muerte). [...] Federico encarna uno de los problemas más tratados en el pensamiento filosófico y moral del Barroco: la lucha del ser humano entre la razón y la pasión, entre la lógica social y el derecho del hombre a ser libre, que son valores opuestos y conflictivos. (Cobos, 2013: 15).

La misma temática en cuanto a la puesta en peligro del honor y su restitución aparece incluso con más recurrentemente en el teatro de Pedro Calderón de la Barca [1600-1681] y sus dramas de honor. Ya Ángel María García Gómez abordó la incomunicación en la dramaturgia calderoniana, tomando los casos particulares de *La dama duende*, *El médico de su honra*, *No hay cosa como callar* y *Basta callar*, y encontrando que la incomunicación, y en concreto su manifestación en forma de silencio, constituye una parte esencial del teatro de Calderón, pues progresivamente va inundando las relaciones de los personajes, encerrándolos en sí mismos hasta que llega a imposibilitar la propia comunicación entre ellos (1988). Así, y si comparamos los

dramas de honor de Calderón con su obra más representativa, *La vida es sueño* –que después trataremos-, vemos que, respecto a esta, “el camino contrario -inmersión en el silencio- siguen los héroes del drama de la incomunicación por excelencia: las tragedias de honra” por el uso que Segismundo hace de la palabra, debido a que éste “accede a la condición de sujeto racional en el atormentado teatro del mundo mediante el *logos* o lenguaje que le insta, primero a conocer y reconocer [...] su situación y un análisis libre del mundo natural” (Rodríguez Cuadros, 1997: 22). La incomunicación, por tanto, cruza diametralmente la obra calderoniana, en la que lo que prevalece...

...es la tragedia del individuo, de estos maridos (verdugos y víctimas) escindidos entre el amor y la obligación de la honra. Calderón escenifica la presión de una ideología -dramática- convertida en esquema rígido que obliga a los individuos y que se coloca por encima de ellos provocando la destrucción de los protagonistas, la mujer victimada y el marido ejecutor. Lo importante en el terreno artístico es el potencial expresivo del tema de la honra como metáfora dramática de la opresión ideológica y social, un tipo de condicionamientos que existe hoy con tanta fuerza como en el siglo XVII, sin que falte la soledad y la incomunicación como variante temática nuclear. (Arellano, 2000).

Así pues, en *El médico de su honra* conocemos a Don Gutierre, un caballero obsesionado con el honor que sospecha que su mujer, Doña Mencía, ha cometido adulterio con el Infante Don Enrique. Temeroso de que esta supuesta infidelidad se haga pública, y no queriendo él mismo hacerla salir a la luz pidiendo reparaciones ni atreviéndose a atentar contra la vida del que es el hermano del rey, decide convertirse en “médico de su honra” mediante un intrincado plan: hacer que su mujer sea asesinada por unos aparentes asaltantes desconocidos, para que así nadie pueda sospechar la razón real y su honor, en supuesto peligro, sea restituido. Ya desde el mismo comienzo se muestra el abismo comunicativo entre Don Gutierre y Doña Mencía, pues ésta, temerosa de los celos de su marido, no le cuenta que Don Enrique ya trató de cortejarla antes de casarse con él y ahora, tras un encuentro fortuito, ha vuelto a intentarlo; al contrario, le habla de Doña Leonor, a quien Don Gutierre cortejó antes de casarse con ella:

MENCÍA: Quién duda que haya causado/algún deseo Leonor?

GUTIERRE: ¿Eso dices? No la nombres.

MENCÍA: ¡Oh, qué tales sois los hombres!/Hoy olvido, ayer amor;/ayer gusto, y hoy rigor.

GUTIERRE: Ayer, como al sol no veía,/hermosa me parecía/la luna; mas hoy, que adoro/al sol, ni dudo ni ignoro/lo que hay de la noche al día. (Calderón de la Barca, 2011: 14).

A pesar de estas palabras de amor, después sabremos que Don Gutierre prometió a Doña Leonor casarse con ella y la abandonó sin cumplir su promesa. De la misma

forma, sabemos que Doña Leonor estuvo enamorada de Don Enrique, pero lo rechazó por su honor, debido a que su alcurnia no le permitía casarse con él, pero no consintió en ser su amante, como tampoco ahora, pues morirá inocente:

«Aquí fue amor» Mas, ¡qué digo!/¿Qué es esto, cielos, qué es esto?/Yo soy quien soy. Vuelva el aire/los repetidos acentos/que llevó; porque aun perdidos,/no es bien que publiquen ellos/lo que yo debo callar,/porque ya, con más acuerdo,/ni para sentir soy mía. (Calderón de la Barca, 2011: 5).

Doña Mencía habla de callar, decide reprimir sus sentimientos mediante el silencio y se entrega a Don Gutierre -al que, sin embargo, teme, pues es conocedora de su carácter desconfiado e implacable-, porque quiere cumplir con las convenciones sociales, preservar su honor inmaculado y cumplir con sus deberes como esposa.

También Don Gutierre callará cuando encuentre una daga de un supuesto desconocido que entra en la casa: aprovechando un encierro momentáneo de Don Gutierre, Don Enrique acude a intentar cortejar a Doña Mencía, pero su marido regresa y ella, aterrada, idea un plan para que Don Enrique no sea visto -alertando de un ladrón en la casa-, aunque éste olvida una daga sin que ella se percate:

MENCÍA. ¡Tente, señor!/ ¿Tú la daga para mí?/En mi vida te ofendí./Detén la mano al rigor,/detén...

GUTIERRE. ¿De qué estás turbada,/ mi bien, mi esposa, Mencía?

MENCÍA. Al verte así, presumía/que ya en mi sangre bañada,/hoy moría desangrada.

GUTIERRE. Como a ver la casa entré,/así esta daga saqué.

MENCÍA. Toda soy una ilusión.

GUTIERRE. ¡Jesús, qué imaginación!

MENCÍA. En mi vida te he ofendido. (Calderón de la Barca, 2011: 37).

Don Gutierre no preguntará a su esposa al respecto de la daga y ocultará su hallazgo, el honor y su temor a perderlo actúa como una barrera entre ambos, pues lo mismo teme Doña Mencía aunque nada haya hecho mal. Repleto de sospechas, Don Gutierre pronto deducirá de quién es la daga:

A peligro estás, honor,/no hay hora en vos que no sea/crítica. En vuestro sepulcro/vivís. Puesto que os alienta/la mujer, en ella estáis/pisando siempre la huesa./Y os he de curar, honor,/ y pues al principio muestra/este primero accidente/tan grave peligro, sea/ la primera medicina/cerrar al daño las puertas,/ atajar al mal los pasos./Y así os receta y ordena/el médico de su honra/primeramente la dieta/del silencio, que es guardar/la boca, tener paciencia. (Calderón de la Barca, 2011: 44).

Hasta convencerse a sí mismo del engaño de su esposa, Don Gutierre fingirá delante de su mujer, cuyos miedos a un desenlace fatal crecen, instaurándose la incomunicación entre ellos; Gutierre “excava en el sustrato de la conjetura nichos de palabras que no

hacen sino rebotar en sí mismo” (Rodríguez Cuadros, 1997: 22), se convence sin pruebas fácticas de que Mencía le es infiel porque *quiere* creerlo, lo cual le justifica, según su óptica, a la necesidad de tomar una solución radical para salvar su honor, al menos, de cara a la galería:

Gutierre se equivoca porque opera dentro de un ámbito preñado de silencios donde los datos de experiencia, por necesidad incompletos, se aúnan en lógica irónica para producir una realidad ficticia de falsas certezas [...]. La ubicación de los dos protagonistas en el ámbito del silencio crea un distanciamiento progresivo entre ellos, contrastando con la percepción que los esposos tienen de sí mismos antes de que el enajenamiento se haya consumado (García Gómez, 1988: 20-21).

La comunicación entrambos, por tanto, se convierte en una comunicación aparente, pues entre ambos se erige una distancia insalvable, tanto para Mencía: “Éste es Gutierre; otra desdicha espera/ mi espíritu cobarde”; como para Gutierre: “¡Qué fingidos extremos!/Mas, alma y corazón, disimulemos” (Calderón de la Barca, 2011: 52), creándose así una relación sostenida sobre el recelo:

La reflexión crítica en los dramas de honor es un ejercicio extremadamente solitario, propio de un sujeto completamente aislado. Los casos de honor se desarrollan en un contexto de incomunicación, que no solo afecta a las relaciones entre los esposos, sino también entre los maridos ofendidos y sus amigos. (Matzat, 2001: 138).

Estas mismas constantes podemos encontrarlas en otras obras de Calderón, como *El pintor de su deshonor* o *A secreto agravio, secreta venganza*, donde don Lope, en secreto, mata a su rival Don Luis y quema su palacio con su mujer dentro, Doña Leonor, tras percatarse de que éste, que en el pasado fue amante de su mujer y a quien ella daba por muerto, vuelve a cortejar a su esposa; lo hace, de nuevo, para poner a salvo su honor sin el escarnio público y restituirlo mediante una venganza secreta, en una manifiesta incomunicación con Doña Leonor, que es inocente de ese adulterio, lo cual sin embargo Don Lope no cree, porque recurrentemente malinterpreta los hechos y las palabras tanto de ella como de sus amigos e incluso del rey, que le pide que vaya a guerrear con él:

DON LOPE. ¡Válgame el cielo!, ¿qué es esto / por que pasan mis sentidos? / Alma, ¿qué habéis escuchado? / Ojos, ¿qué es lo que habéis visto? / ¿Tan pública es ya mi afrenta,/que ha llegado a los oídos/del Rey? ¿Qué mucho fuerza/ser los postreros los míos?/¡Hay hombre más infelice! (Calderón de la Barca, 2001).

Lo drástico y sangriento de las acciones que derivan de esta incomunicación calderoniana, el aislamiento y la necesidad de tomarse la justicia por su mano mediante la venganza -para poder conservar a toda costa la honra-, bien pueden deberse a...

...la carencia de orientaciones éticas que resulta de la insuficiencia de los valores morales de la sociedad, [que] produce una subjetividad centrada en un «souci de soi» de carácter exclusivamente individualista y que desatiende la responsabilidad hacia los demás (Matzat, 2001: 138).<sup>52</sup>

En *La vida es sueño*, por último, la incomunicación nace de razones distintas; concretamente del conflicto entre destino y libertad materializado en Segismundo, entre una vida predestinada y el libre albedrío, en un personaje encerrado desde su nacimiento por los vaticinios funestos que le precedieron. Se hace patente en esta obra la tendencia pesimista barroca, “que se expresa en una desconfianza generalizada hacia el hombre y la realidad y en un sensualismo angustiado por la caducidad de la existencia” (González Rovira, 1997: 13). Segismundo, en su primera salida de su encierro para probar su comportamiento, actúa como una bestia y no como un hombre civilizado porque no entiende la realidad, ni la sociedad ni sus normas, no sabe cómo comunicarse; emplea el lenguaje para comprender su existencia, pero ello no le basta:

SEGISMUNDO. Segunda vez me has provocado a ira,/viejo caduco y loco. /¿Mi enojo y mi rigor tienes en poco?/¿Cómo hasta aquí has llegado?

CLOTALDO. De los acentos desta voz llamado,/a decirte que seas/más apacible, si reinar deseas;/y no, por verte ya de todos dueño,/seas crüel, porque quizá es un sueño.

SEGISMUNDO. A rabia me provocas,/cuando la luz del desengaño tocas./Veré, dándote muerte,/si es sueño o si es verdad. (Calderón de la Barca, 1997: 130).

Segismundo se rebela ante la situación que se le sobreviene, aunque no acierte a canalizar esa rebeldía con razón más que mediante el conocimiento tras aprender de su experiencia vital, tratando de vencer la incomunicación. Lo efímero de la vida y cómo se actúa en ella es lo que se debate en esta obra, pues “si nada es como parece, nuestra vida puede ser vista como una corta representación teatral o como un sueño” (González Rovira, 1997: 38); la incomunicación aparece en Segismundo al verse arrojado a esta existencia conflictiva que le atenaza desde su mismo nacimiento:

Yo sueño que estoy aquí/destas prisiones cargado,/y soñé que en otro estado/más lisonjero me vi./¿Qué es la vida? Un frenesí./¿Qué es la vida? Una ilusión,/una sombra, una ficción,/y el mayor bien es pequeño;/que toda la vida es sueño,/y los sueños, sueños son. (Calderón de la Barca, 1997: 151-152).

Por último, dentro de la escuela calderoniana, podemos destacar la obra *Donde no hay agravios, no hay celos*, de Francisco de Rojas Zorrilla. Cuando en 2014, Fernando San Segundo firmó su versión del texto para la Compañía Nacional de Teatro Clásico, afirmó que un motivo recurrente de la obra es...

---

<sup>52</sup> *Souci de soi*: Preocupación hacia uno mismo.

... la incapacidad de expresarnos, ese planteamiento constante que se hacen los personajes sobre su silencio o sus declaraciones, sobre lo que hay que decir o no. [...] Rojas Zorrilla anticipa la preocupación fundamental de nuestro teatro contemporáneo [...]: la incomunicación y la soledad que ésta provoca. Ahora que tanto hablamos, por cualquier medio, en mensajes, en notas publicadas en las redes sociales, en chats, emails... ahora que tanto hablamos y tan poco decimos, nos podremos reconocer en unos personajes que evitan llegar al fondo de lo que querían decir, de lo que les allanaría el camino de la vida. (San Segundo, 2014).

Los apartes en *Donde no hay agravios, no hay celos* (Rojas Zorrilla, 2003), por tanto, adquieren una dimensión especial, porque los personajes no se relacionan desde la honestidad, entre ellos impera la incomunicación, por lo que solo en los apartes, consigo mismos y en intimidad, se sinceran y expresan sin cortapisas, pues incluso Sancho, el criado, y Don Juan, el amo, se intercambian los papeles en la conveniencia de éste:

Y para evitar “decir”, como todos nosotros, recurren a “hablar”. Llenan el silencio con palabras que no expresan lo que sienten, y sólo para sí mismos o en comunicación con un supuesto espectador son capaces de pronunciar las palabras que contienen sus anhelos o sus dudas. (San Segundo, 2014).

### **3.1.1.3. El clasicismo francés: Molière**

También en la Francia del momento encontramos las constantes tratadas hasta ahora, en el Teatro Isabelino y en el Siglo de Oro Español, especialmente a través de su representante más destacado: Molière [1622-1673], que hizo de la crítica a la hipocresía que percibía en la sociedad el sello de su teatro. A pesar de que podríamos analizar la incomunicación existente en obras como *Las preciosas ridículas*, *El avaro* o *El enfermo imaginario*, con ánimo de no incurrir en repeticiones de aspectos ya estudiados en este momento histórico en otras obras, conviene detenerse en *El misántropo* por lo que aporta de novedoso a este acercamiento histórico al fenómeno de la incomunicación.

Alceste, su protagonista, desprecia a la humanidad por su frivolidad y banalidad, por su hipocresía patente y trivialidad; aunque pertenece a la alta sociedad, no soporta sus maneras ni sus apariencias, ni sus chismes ni sus envidias, ni sus amores ni sus odios, por lo que voluntariamente se aísla de los demás:

FILINTO. ¿Qué es lo que pasa?

ALCESTE. (*Sentado*). Dejadme, os lo ruego.

FILINTO. Pero, una vez más, decidme qué extravagancia...

ALCESTE. Dejadme aquí, os digo, y corred a ocultaros.

FILINTO. Pero al menos escucha uno a la gente, sin enojarse.

ALCESTE. Pues yo quiero enojarme y no escuchar.

FILINTO. No alcanzo a comprender vuestros repentinos enfados, y en fin, aunque

amigos, soy de los primeros...

ALCESTE. (*Levantándose bruscamente*). ¿Yo, vuestro amigo? Quitaos eso de la cabeza. Notoriamente lo he sido hasta hoy; pero después de lo que acabo de ver manifestarse en vos, os declaro sin más que he dejado de serlo y que no quiero sitio alguno en corazones corrompidos. (Molière, 2010: 2).

Alceste no admite que un amigo se reparta lisonjas y buenas palabras con alguien a quien apenas conoce. Pone su ética por encima de todo y le repugna el género humano porque cree que deberíamos conducirnos siempre con la máxima sinceridad, lo cual no le resulta posible en un mundo dominado por las apariencias, como vemos cuando Oronte le pide que opine sobre un soneto recién escrito, a lo que se resiste pues tiene “el defecto de ser algo más sincero de lo necesario” (Molière, 2010: 13); cuando responde, tras la adulación de Filinto y la insistencia de Oronte, no cede a guiarse por la buena educación o por el fingimiento cortés:

ORONTE. Y yo os sostengo que mis versos son muy buenos.

ALCESTE. Tenéis vuestras razones para encontrarlos así; pero permitiréis que yo pueda tener otras, que no tienen por qué someterse a las vuestras.

ORONTE. Me basta con ver que otros los aprecian.

ALCESTE. Es que tienen el arte de fingir y yo no lo tengo.

ORONTE. ¿Creéis, pues, que os ha tocado tanto ingenio en el reparto?

ALCESTE. Si yo alabara vuestros versos, tendría más todavía.

ORONTE. [...] Querría, por gusto, que compusierais otros sobre el mismo tema.

ALCESTE. Por desgracia, podría hacer otros igualmente malos; pero me guardaría de mostrarlos a la gente.

ORONTE. Me habláis con mucha autoridad y esa suficiencia...

ALCESTE. Id a buscar otro para que os adule, no a mí. (Molière, 2010: 10-11).

Es más, Alceste *exige* a quien le rodea que se conduzcan como él cree que deben de conducirse, les exhorta a que sean como él desea que sean, pero, sin embargo, nadie parece preparado a seguirle en su comunicación franca y él mismo está enamorado de Celimena, un personaje que reúne todos los vicios que él detesta y repulsa. Y él no admite su forma de comportarse, no soporta que esté rodeada de pretendientes y no los expulsa, que permita sus celos:

ALCESTE. Estoy muy poco satisfecho de vuestra manera de conducirlos; demasiado bilis se acumula en mi corazón a causa de ella, y siento que será menester que ambos nos separemos. Sí, os engañaría hablando de otro modo; tarde o temprano romperemos; y aunque mil veces os prometiera lo contrario, no estaría en mi mano cumplirlo.

CELIMENA. A lo que veo, ¿es para reñir, pues, para lo que habéis querido acompañarme a casa?

ALCESTE. Yo no riño; pero señora, vuestro carácter abre vuestra alma con exceso al primer venido: tenéis demasiados pretendientes que os asedian, y mi corazón no puede acomodarse a ello.

CELIMENA. ¿Me culpáis por los enamorados que me siguen? ¿Puedo impedir a las



gentes que me encuentren seductora? ¿Y cuando hacen dulces esfuerzos para verme debo tomar un bastón para echarlos fuera?

ALCESTE. No, señora, no es un bastón lo que hay que tomar, sino un corazón menos fácil y menos rendido a sus deseos. Sé que dondequiera os acompañan vuestros encantos; pero vuestra acogida retiene a aquellos que son atraídos por vuestros ojos. (Molière, 2010: 12).

Alceste es un personaje incomunicado porque no se inclina a los condicionantes sociales, porque quiere vivir según sus principios y ello alza una barrera comunicativa entre el resto y él, que no comparten sus estándares; la misma Celimena, a pesar de amarle, le recrimina su severidad. Cuando, en el desenlace, Celimena acepte casarse con él, Alceste demandará que vivan alejados de la sociedad y será rechazado, marchando él, finalmente, al retiro solitario: “Yo, traicionado por todos, abrumado de injusticias, voy a salir de este torbellino donde triunfan los vicios, para buscar sobre la tierra un apartado lugar, donde se pueda ser hombre de honor libremente” (Molière, 2010: 42). La incomunicación aflige a Alceste, que prefiere el desierto antes que una comunicación fingida, comunicarse con una máscara desde otra máscara propia, participar en el baile de disfraces, plegarse a aquello que sujeta los demás: “el anhelo del corazón siempre inventa mil ficciones que lo arropan”, dice Alceste en la versión de Miguel del Arco (en Arco, 2017); las palabras enmascaran y tergiversan, y Alceste se niega en rotundo a ser parte conformante de ello.

Es por esto último que cabe mencionar el concepto grecorromano de *parresía*, que Foucault rescata (2004), y que toma forma con el personaje de Alceste, pues consiste en expresarse y hablar sincera y abiertamente: entronca ello con el concepto de incomunicación, pues, en Alceste, ¿nace ésta de su discurso siempre basado en la libertad de expresión, en su opinión sincera? ¿Puede la verdad sin cortapisas suponer una barrera para la incomunicación? O lo que es lo mismo, ¿podemos soportar lo, en ocasiones, agri dulce de la sinceridad? Y, ¿estamos dispuestos siempre a asumir coherentemente las consecuencias de exponernos con franqueza? En *El Misántropo*, como Molière nos muestra, la *parresía* desemboca en la incomunicación del espectador ante su incomprensión del mundo y del resto de personajes, que no se muestran cómodos ni preparados para escapar de sus máscaras, que prefieren huir de esta *parresía*, abocando a Alceste al aislamiento. Esto supone un nuevo matiz de la incomunicación, porque, si la mentira y el fingimiento determinan la incomunicación, como hemos visto, pero la sinceridad directa también, ¿qué camino queda para la comunicación entre los seres humanos?

#### **3.1.1.4. Tensiones y contradicciones: la incomunicación del siglo XVII**

Así pues, podríamos concluir que la incomunicación presente en el teatro de esta época se debe a las contradicciones propias de esta sociedad preindustrial donde imperan férreos valores religiosos, éticos y morales que dirigen –o, al menos, condicionan profundamente- las conductas de los personajes, entrando en juego elementos tan punzantes como el honor y la venganza, que destruyen los puentes de comunicación entre los personajes. La incomunicación parece ser, pues, la expresión de unos hombres y mujeres que no encuentran espacio para comunicarse y relacionarse con el otro fuera del marco social establecido, que quedan encorsetados y afligidos por la pertenencia a una determinada clase social, su conflicto entre razón y sentimiento o deber y deseo, o por su propia apariencia pública –casi más que por realmente poseer la virtud que desean aparentar ante los demás-.

Es por ello que se hace patente el deseo de libertad de los personajes, pues los imperativos sociales los oprimen y condiciona su incomunicación, manifestando continuamente sus pasiones en oposición a ello y entendiéndose el amor como una fuerza obsesiva, una necesidad de posesión del otro que termina difuminando las identidades propias en un proceso que podríamos llamar de instrumentalización del deseo; y lo mismo puede decirse de cualquier ferviente deseo no amoroso, pero igualmente impetuoso, como pudiera ser la sed de poder o el deseo de venganza, así como la misma búsqueda de restitución del honor. Cuando una pasión se fija en la mente de un personaje, se aniquila toda posibilidad de comunicación que no lleve a la consecución de lo deseado.

#### **3.1.2. Siglo XIX**

##### **3.1.2.1. Henrik Ibsen**

Con Henrik Ibsen [1828-1906] nos adentramos en el drama realista moderno, del que el noruego es considerado uno de los progenitores. En su teatro se cuestionan los estamentos de la familia y la sociedad, las contradicciones morales de la sociedad burguesa de la época -imbuida de los estrictos valores de la moral victoriana, con sus perpetuas contradicciones- y la hipocresía social, así como el papel de la mujer y los conflictos del ser humano frente a los constructos sociales, su libertad individual frente a ello. La incomunicación en el teatro de Ibsen aparece, pues, en el núcleo de esta problemática: tanto dentro de las relaciones familiares -*Casa de muñecas*- como desde la óptica del sujeto contra la sociedad -*Un enemigo del pueblo*-.

*Casa de muñecas* nos muestra la historia de Nora, que se enfrenta al chantaje de Krogstad, al que, a causa de la enfermedad de su marido Torvaldo, tuvo que pedir un crédito a sus espaldas, que ha ido pagando poco a poco y para el que falsificó su firma para mantener en secreto; desde el comienzo, percibimos cómo Torvaldo habla a Nora con diminutivos y con apelativos de animales, infantilizándola: “Hablas como una chiquilla. No comprendes nada de la sociedad de que formas parte” (Ibsen, 2006: 117), y concibiéndola como un objeto de su propiedad, como un pajarito doméstico enjaulado, a pesar de sus palabras afectuosas: “¿Es mi alondra la que gorjea?” y “¿Es mi ardilla la que bulle?” (Ibsen, 2006: 32); o “El estornino es muy precioso, pero necesita tanto dinero... ¡Es increíble lo que le cuesta a un hombre poseer un estornino!” (Ibsen, 2006: 35); lo cual Nora acepta: “Si tú quisieras ser complaciente y amable, la ardillita brincaría y haría toda clase de monadas” (Ibsen, 2006: 73). Aquí encontramos el germen de la incomunicación en el matrimonio Helmer: no se comunican equitativamente, Torvaldo posee a Nora, como hombre, y ella se deja poseer, como mujer, esposa y madre, tal y como marcan las normas sociales, morales y religiosas:

HELMER. Habla de una vez.

NORA. La alondra gorjearía en todos los tonos.

HELMER: La alondra no hace más que eso.

NORA. Bailaría para distraerte como las sílfides a la luz de la luna.

HELMER. Nora..., ¿no será aquello de que hablaste esta mañana?

NORA. (*Acercándose*). Sí, Torvaldo... ¡Hazme este favor!

HELMER. ¿Y tienes valor para volver a hablar de ese asunto?

NORA. Sí, sí, tienes que acceder, deseo que Krogstad conserve su puesto en el Banco. (Ibsen, 2006: 73-74).

La identidad de Nora queda aniquilada bajo el poder omnipotente de Torvaldo, que no considera válidas las opiniones de Nora. Solo cuando todo sale a la luz y llegue el momento de afrontar la verdad, Nora descubrirá quién es Torvaldo; descubre que, por encima del amor que proclama hacia ella, lo que verdaderamente le importa es su reputación y su imagen pública, mucho más que los esfuerzos que Nora ha hecho por él y que ni siquiera reconoce:

Tengo que complacerlo de una o de otra manera. Se trata de ahogar el asunto a todo trance. Y, en cuanto a nosotros, como si nada hubiese cambiado. Por supuesto, hablo sólo de las apariencias, y, por consiguiente, seguirás viviendo aquí, excusado es decirlo; pero te está prohibido educar a los niños..., no me atrevo a confiártelos. ¡Ah! Tener que hablar de este modo a quien tanto he amado y a quien todavía... En fin, todo pasó, no hay más remedio. En lo sucesivo no hay que pensar ya en la felicidad, sino sólo en salvar restos, ruinas, apariencias... (Ibsen, 2006: 110-111).

Nora consiguió el préstamo exclusivamente por su marido; y, a pesar de su secreto, espera el prodigio de la comprensión por parte de Torvaldo, su aceptación y el poder encarar la situación juntos: la catarsis se produce en ella al recibir justo lo opuesto, pues su mundo se derrumba y decide acabar con ello, dejar las apariencias: “Voy a quitarme el traje de máscaras” (Ibsen, 2006: 112); una vez que Krogstad se arrepiente del chantaje, decide abandonar a Torvaldo y conseguir su libertad:

HELMER. Me tienes intranquilo, Nora. No te comprendo.

NORA. Dices bien; no me comprendes. Ni yo tampoco te he comprendido a ti hasta... esta noche. No me interrumpas. [...] Tenemos que ajustar nuestras cuentas.

HELMER: ¿En qué sentido?

NORA. (*Después de una pausa*). Estamos uno frente al otro. ¿No te llama la atención una cosa?

HELMER. ¿Qué quieres decir?

NORA. Hace ocho años que nos casamos. Reflexiona un momento: ¿no es ahora la primera vez que nosotros dos, marido y mujer, hablamos a solas seriamente? (Ibsen, 2006: 113).

Nora se hace consciente de que su relación no está sostenida sobre verdadero amor, que la comunicación entre ambos está limitada a los deseos y a la cosmovisión de Torvaldo, que no es feliz; se hace consciente, en definitiva, de la incomunicación de su matrimonio, con el que no puede continuar:

HELMER. Eres incomprensible e ingrata, Nora. ¿No has sido feliz a mi lado?

NORA. ¡No! Creía serlo, pero no lo he sido jamás.

HELMER. ¡Que no..., que no has sido feliz!

NORA. No, estaba alegre y nada más. Eras amable conmigo.... pero nuestra casa sólo era un salón de recreo. He sido una muñeca grande en tu casa, como fui muñeca en casa de papá. Y nuestros hijos, a su vez, han sido mis muñecas. A mí me hacía gracia verte jugar conmigo, como a los niños les divertía verme jugar con ellos. Esto es lo que ha sido nuestra unión, Torvaldo. (Ibsen, 2006: 114-115).

Torvaldo, por su parte, es incapaz de comprender las motivaciones de Nora, que pretenda abandonar sus deberes “sagrados” como esposa y madre y quiera atender sus deberes hacia sí misma; no percibe egoísmo al criminalizar el acto bondadoso de Nora y pretende recuperar a Nora para “educarla”, para que todo vuelva a la normalidad de los años atrás ahora que el peligro no existe:

HELMER. Nora, con placer hubiese trabajado por ti día y noche, y hubiese soportado toda clase de privaciones y de penalidades; pero no hay nadie que sacrifique su honor por el ser amado.

NORA. Lo han hecho millares de mujeres. (Ibsen, 2006: 118-119).

La brecha soterrada que ya existía en el matrimonio Helmer por su forma de comunicarse se convierte en un abismo comunicativo que no se puede salvar, pues para

Nora, ahora Torvaldo no es más que un extraño: “Como yo soy ahora, no puedo ser tu esposa” (Ibsen, 2006: 119); la incomunicación lo invade todo, ambos se hacen conscientes de ella, y concluye la relación y las apariencias, sin más esperanzas, porque no han sido un verdadero matrimonio ni pueden serlo:

HELMER. Nora..., ¿ya no seré más que un extraño para ti?

NORA (*Tomando la maleta de viaje*). ¡Ah! Torvaldo. Se necesitaría que se realizara el mayor de los milagros.

HELMER. Di cuál.

NORA. Necesitaríamos transformarnos los dos hasta el extremo de... ¡Ay! Torvaldo. No creo ya en milagros.

HELMER. Pues yo sí quiero creer. Di: ¿deberíamos transformarnos los dos hasta el extremo de...?

NORA. Hasta el extremo de que nuestra unión fuera un verdadero matrimonio. ¡Adiós! (*Se oye cerrar la puerta de la casa*). (Ibsen, 2006: 120-121).

En *Un enemigo del pueblo*, por otro lado, asistimos a la confrontación del Dr. Stockmann contra todo su pueblo al descubrir que el agua del balneario local está contaminada, lo que desemboca en una batalla personal para conseguir que se lleve a cabo la desinfección del mismo; y es que el protagonista se encuentra con que los motivos económicos pesan sobre el peligro sanitario, pues el balneario es el motor económico del lugar y su cierre temporal, la posible pérdida de clientes y el coste de las reparaciones disuaden a la población y a las autoridades de no hacer nada. La incomunicación del personaje en cuanto a la sociedad surge en este contexto, pues sus fuertes principios éticos y morales impiden a Tomás Stockmann ceder ante la mayoría, enfrentándose incluso a la prensa y al alcalde, Pedro Stockmann, que es su hermano y presidente de la sociedad del balneario:

MORTEN KUL. [...] ¿De manera que se han colado unos bichitos en las cañerías?

DOCTOR STOCKMANN. Sí, unos infusorios.

MORTEN KUL. Eso me ha dicho Petra; que se habían colado no sé qué animalitos. Un montón, ¿no?

DOCTOR STOCKMANN. ¡Millares y millares!

MORTEN KUL. Y no se puede verlos, ¿eh?

DOCTOR STOCKMANN. En efecto, no se puede.

MORTEN KUL. (*Con una risita zumbona*). ¡Diablo! ¡Esta sí que es buena! (Ibsen, 2015: 37).

Vemos aquí cómo, mediante burlas, reacciona el padrastro de su mujer. Mucho más radical será la reacción de su hermano, que se convertirá en su principal oponente, a pesar de que el Dr. Stockmann pensaba que se rendiría a la evidencia:

DOCTOR STOCKMANN. ¿Arruinar mi ciudad? ¿Yo?

EL ALCALDE. Los baños constituyen su único porvenir. Lo sabes igual que yo lo sé.

[...] Si he de ser sincero, no puedo creer que el asunto de las aguas sea tan grave como afirmas en tu memoria.

DOCTOR STOCKMANN. Más bien he atenuado su gravedad. En verano, con el calor, aumenta el peligro.

EL ALCALDE. Te repito que creo que exageras bastante. [...] La disposición actual de las tuberías del balneario es un hecho consumado, y debe considerarse como tal. Pero, de todos modos, eso no es obstáculo para que la dirección tenga en cuenta tu informe y vea la posibilidad de mejorar esa situación sin sacrificios por encima de sus fuerzas.

DOCTOR STOCKMANN. ¿Te imaginas que seré capaz de tolerar tamaña farsa? (Ibsen, 2015: 54-55).

No cabe la comprensión cuando los motivos económicos, disfrazados bajo el “bien común”, gravitan sobre el diálogo; el Doctor Stockmann, incapaz de hacerse entender por el resto, es tachado como traidor, vilipendiado, difamado y chantajeado, poniendo en peligro incluso a su familia, pues dice aquello que nadie quiere oír y queda incomunicado frente al mundo:

DOCTOR STOCKMANN. Me niego terminantemente, señor Aslaksen. ¿Acaso no es la mayoría de esta sociedad la que me roba mi derecho y pretende arrebatarme la libertad de decir la verdad?

HOVSTAD. La mayoría siempre tiene razón. [...]

DR. STOCKMANN. No; la mayoría no tiene razón nunca. Esa es la mayor mentira social que se ha dicho. Todo ciudadano libre debe protestar contra ella. [...] (*Escándalo, gritos*). ¡Ahogad mis palabras con vuestro vocerío! No sabéis contestarme de otra manera. Oíd: la mayoría tiene la fuerza, pero no tiene la razón. (Ibsen, 2015: 115).

Ante la imposibilidad de tramitar el asunto mediante las autoridades y de publicarlo en la prensa, Tomás trata de dar una conferencia sobre la infección, que es transformada por su hermano en un contubernio contra su persona; la incomunicación entre los personajes se expresa bajo argumentos demagógicos y la estigmatización del Dr. Stockmann, quien debe pagar el precio de hablar sobre aquello que la sociedad ha dictado que *no se debe*, por lo que es designado como «enemigo del pueblo»:

DOCTOR STOCKMANN. (*Poniéndose nervioso*). Nadie puede impedir que diga la verdad. [...] Todo el mundo sabrá lo que pasa aquí.

HOVSTAD. Quiere usted arruinar nuestra ciudad, ¿no es eso, señor doctor?

DOCTOR STOCKMANN. Amo a mi ciudad lo suficiente para preferir que se arruine a que prospere por medio de engaños.

ASLAKSEN. ¡Esto pasa de la raya! (*Se oyen protestas, silbidos y gritos*. [...]).

HOVSTAD. (*Con voz que sobresale de todos los ruidos*). La persona que ataca así el bien común es un enemigo del pueblo. (Ibsen, 2015: 122).

En el pueblo del Dr. Stockmann se hace *exigitivo reprimir* –en términos de Castilla del Pino– su denuncia, los límites de la comunicación se trazan ahí; ni siquiera entre hermanos la comunicación es practicable, los separa un abismo sustentado en la hipocresía y el peso del dinero:

EL ALCALDE. No sabes cuánto deploro no haber podido evitar lo de anoche.

DR. STOCKMANN. ¿Era eso lo que ibas a decirme tan confidencialmente?

EL ALCALDE. (*Sacando una carta del bolsillo*). Aquí te traigo una carta de la dirección del balneario.

DR. STOCKMANN. Estoy despedido, ¿no es eso?

EL ALCALDE. Sí, desde hoy. Lo sentimos mucho; pero no nos atrevemos a obrar de otro modo ante el ambiente que ha creado la opinión pública. [...] Si me lo permites, yo te aconsejaría que te marcharas de la ciudad por algún tiempo. (Ibsen, 2015: 139-140).

En estas circunstancias, solo cabe la incomunicación, empleándose el lenguaje, como el Alcalde hace, de forma manipulativa e intimidatoria, engañándose si se cree pertinente y quemándose los puentes posibles para el entendimiento del Otro ante la perspectiva de ser perjudicado –en este caso, económicamente-, aunque unan lazos familiares. El Dr. Stockmann se quedará a pesar de todo, pero está condenado al ostracismo social.

Otras obras de Henrik Ibsen, dentro de su llamada segunda etapa o etapa realista, como *Espectros* y *El pato salvaje*, exploran también la incomunicación familiar desde las apariencias del matrimonio ante la sociedad y sus reales miserias, y el vivir aferrado a una mentira para evitar afrontar la verdad, respectivamente, mientras que en *Hedda Gabler* se estudia la incomunicación a partir del aburrimiento existencial de su protagonista y las consecuencias destructivas de ello.

### **3.1.2.2. August Strindberg**

Con el sueco August Strindberg [1849-1912], exploramos uno de los autores que más interés ha mostrado en reflejar la incomunicación humana a lo largo de la historia del arte, mediante la vía teatral. Sus textos están integrados por toda una serie de elementos que así lo propulsan: la lucha de cerebros y la lucha de sexos, el “vampirismo” psicológico, la violencia mental y el choque de clases, con obras repletas de personajes que buscan la destrucción y aniquilación del Otro y para los que la comunicación solo es posible en cuanto arma letal, en cuanto una vía de exterminio y sometimiento, tal y como vemos, con sus diferentes matices, en *El padre*, *La señorita Julia*, *La más fuerte*, *Acreedores* o *El pelícano*; obras donde Strindberg...

...ahonda en los detalles del relato, de modo incluso obsesivo, y en la huella que deja en el alma de los personajes, a veces con insistencia masoquista; [...] una escritura que, partiendo de la observación minuciosa de la realidad, y de su propia biografía, se nos presenta como el drama de las obsesiones del yo frente a la realidad. (Oliva y Torres Monreal, 2000: 319).

Bajo estos planteamientos orbita *La señorita Julia*, en la que ésta, una joven de familia noble hija de un conde, seduce a Juan, uno de los criados, durante la Noche de

San Juan, y yace con él como manera de evadirse de las férreas cadenas sociales y del aburrimiento, de escapar de lo insatisfecho de su vida y permitirse un capricho:

JULIA. ¡Bravo! Ahora también me va a besar el zapato, para que todo sea perfecto. (JUAN *duda, pero enseguida le agarra el pie y se lo besa suavemente*). ¡Muy bien! ¡Usted debió ser actor!

JUAN. (*Se incorpora*). ¡Esto no puede seguir así, señorita! ¡Si alguien viene y nos ve...!

JULIA. ¿Y con eso qué?

JUAN. Nada. Que la gente habla. Si la señorita supiera lo que las lenguas decían allá arriba recién... (Strindberg, 2011a: 23-24).

Julia ordena y domina a Juan porque su clase social está muy por encima de la de él, ya que, a pesar de que es hombre, en este caso el imperativo de clase pesa más que el imperativo de género. Es éste un juego de poder y de seducción, en el que la comunicación le sirve para ejercer esa autoridad y someterlo a su voluntad, por lo que la comunicación se limita a ese juego que gusta de poner en práctica, como vemos cuando le quita una mota del ojo:

JUAN. (*Se incorpora*). ¡Señorita Julia! ¡Escúcheme! ¡Ahora Kristin ya se acostó! [...]

JULIA. ¡Primero bésame la mano!

JUAN. ¡Bueno, pero la culpa es suya!

JULIA. ¿De qué?

JUAN. ¿De qué...? ¿Usted es una niña de veinticinco años? ¿No sabe que es peligroso jugar con fuego?

JULIA. No para mí; ¡tengo un seguro! (Strindberg, 2011a: 28-29).

Sin embargo, cuando consuman sexualmente la seducción, los papeles se invierten: ella teme, ahora, dada su posición social, las repercusiones y daños de que ello salga a la luz, de la misma manera que Juan teme la reacción del Conde, aunque toma él, como hombre, la posición jerárquica de poder, deja de obedecer y consentir:

JULIA. (*Desesperada*). ¡Oh, Dios mío! ¿Usted no tiene sentimientos?

JUAN. ¿Yo? No hay nadie tan sentimental; pero yo sé controlarme.

JULIA. Recién podía besarme el zapato... ¡y ahora! [...] ¿Usted cree que yo me voy a quedar bajo este techo como su concubina? ¿Cree que voy a dejar que la gente me señale con el dedo? [...] ¡Oh, qué he hecho, Dios mío!

JUAN. ¡Ah, mira eso, ya empieza la misma canción de siempre! ¿Usted qué ha hecho? Lo mismo que tantas otras antes que usted. (Strindberg, 2011a: 41-43).

Si antes Juan sostenía que había estado enamorado de ella desde niño, ahora revela sus verdaderas intenciones y deseos, su voluntad de acceder a la misma posición social noble que ella aprovechándose de la situación; es decir, revela la apariencia y fingimiento durante la seducción de Julia, el engaño de su amabilidad y sometimiento, descubriéndose así la plenitud de la incomunicación entre ambos:

JULIA. ¡Lacayo! ¡Criado! ¡Póngase de pie cuando yo le hablo!

JUAN. ¡Yegua de lacayo, putón de sirviente, cierra la boca y vete de aquí! [...] Jamás una mujer de mi clase se comportaría como tú esta noche. ¿Crees que una sirvienta es



capaz de provocar a los hombres como tú? [...]

JULIA. (*Aplastada*). Tienes razón, pégame; pisotéame, ¡no merezco nada mejor! Soy una cualquiera, ¡pero ayúdame! ¡Ayúdame si aún hay posibilidad de ayudarme!

JUAN. (*Más suave*). No quiero ser tan desvergonzado como para negar mi parte en el honor de haberla seducido. (Strindberg, 2011a: 47).

Juan hace transitar a Julia por la angustia y la desesperación, confundiéndola con las palabras y tomándose su venganza personal contra ella por los años de sometimiento a causa de su clase social baja, haciendo gala de una palpable misoginia:

JULIA. Yo me voy si usted viene conmigo.

JUAN. ¿Está loca? ¡La Señorita Julia fugada con su sirviente! Pasado mañana sale en todos los diarios, ¡y el conde se muere!

JULIA. No puedo irme. No puedo quedarme. ¡Ayúdeme! Estoy tan cansada, tan terriblemente cansada. ¡Deme órdenes! ¡Póngame en movimiento, yo no puedo pensar!

JUAN. ¡Qué nulidad que son todos ustedes! ¿Por qué se da tantos aires y va por ahí con la nariz levantada como si fuera la ama de la creación? Está bien, ¡yo le voy a dar órdenes! (Strindberg, 2011a: 59-60).

Como vemos, Juan utiliza una crudeza verbal y una violencia psicológica que busca reducir a Julia a la mínima expresión: no solo vencerla, sino también humillarla, mostrando “una visión del mundo como una lucha agresiva y brutal, que se mostrará en la llamada «lucha de cerebros» que conducirá al «crimen psicológico»” (Nicolás Cantabella, 2014) y que, en *La señorita Julia*, se materializa en la inducción al suicidio; no existe ninguna grieta abierta para la comunicación entre los personajes:

JULIA. ¿Qué haría en mi situación?

JUAN. ¿En la suya? ¡Espere un poco! Como noble, como mujer, como caída... No sé... ¡mejor dicho, sí sé!

JULIA. (*Agarra la navaja de afeitar y hace un gesto*). ¿Así...?

JUAN. Claro. Pero yo no lo haría.... ¡porque hay diferencias entre usted y yo! (Strindberg, 2011a: 76).

No parece posible la comunicación cuando los personajes buscan poseerse y humillarse, cuando solo media la violencia entre ellos: Juan vampiriza psicológicamente a Julia hasta llevarla a la muerte, se comunican desde máscaras que se alzan y se caen dependiendo de su conveniencia, mediante palabras que no buscan comunicar, sino someter y destruir.

En *Acreedores*, por otro lado, volvemos a encontrar estas constantes con una virulencia que acerca a los personajes al canibalismo psicológico. En ella, primeramente, Gustavo se gana la confianza y amistad de Adolfo, el actual marido de su ex – mujer, Tecla, quien no le conoce, para socavar su matrimonio destruyendo la seguridad que tiene Adolfo en su esposa y su amor:

GUSTAVO. (*Fríamente*). La explicación está en que esa mujer no te ha querido nunca.

ADOLFO. (*En una réplica de débil protesta*). Eso... ¿Es todo lo que se te ocurre?

GUSTAVO. Perdóname. Pero, para una mujer, amar quiere decir, entre otras cosas, entregar, recibir..., y si no acepta nada de un hombre, es que no le quiere. Esa mujer no te ha querido nunca. [...]

ADOLFO. Es como si tus palabras entrasen en mí sin darme cuenta... y dentro se convirtieran en cuchillas, y cortaran... [...] ¡No me ha querido nunca! Entonces, ¿por qué me tomó? (Strindberg, 1963: 22-23).

Gustavo confunde a Adolfo, aprovechándose de su debilidad y sus confesiones íntimas, lo devora hasta introducir en su mente la idea de que ella le utiliza y le consume, aniquilando su identidad y convirtiéndole en esclavo: incluso, de que su matrimonio está llevándole a la pérdida de su salud. Le convence, en definitiva, de que “un marido no puede nunca conocer a su mujer” (Strindberg, 1963: 36), de que nunca la ve tal cual es; y luego, tras instruirlo contra Tecla, se esconde para observar la agonía del matrimonio y verlo destruirse, como planeaba:

ADOLFO. Si llegara otro con las cualidades que tú buscas ahora..., imagínate eso, ¿tú me abandonarías?

TECLA. No.

ADOLFO. ¿Y si te sedujera hasta el punto que no pudieras renunciar a él? Entonces renunciarías a mí, naturalmente.

TECLA. No. Yo no diría eso. [...]

ADOLFO. Creo que empiezo a comprender... (Strindberg, 1963: 49).

Como resultado del sometimiento de Adolfo a Gustavo y sus sugerencias, se alza una barrera comunicativa entre los dos esposos que hace trastabillar severamente al matrimonio: ahora, es la incomunicación la regla entre ambos, revelándose en este proceso las miserias y puntos débiles de la relación, su desconfianza ya sin asideros:

ADOLFO. Te ordeno que vuelvas conmigo en el primer barco.

TECLA. ¿«Te ordeno»? Pero, ¿qué forma de hablar es ésta?

ADOLFO. ¿Tú sabes que eres mi mujer?

TECLA. ¿Y tú sabes que eres mi marido?

ADOLFO. La diferencia es considerable entre una cosa y otra.

TECLA. Verdaderamente, me hablas en un tono... Ahora veo claro que no me has querido nunca. [...] Amar es siempre dar, pero tú no eres capaz de eso.

ADOLFO. Ya, ya... Amar, para un hombre, es dar, y para una mujer, apoderarse. (Strindberg, 1963: 50).

Y cuando Adolfo se marcha, Gustavo aborda a Tecla para consumir su venganza e iniciar un descarnado conflicto dialéctico en el que la palabra sirve como cuchillo. De nuevo, la «lucha de cerebros» entre ambos dirigirá hacia un «crimen psicológico», un asesinato para el que Gustavo ni siquiera se ensucia las manos de sangre, pues Adolfo será testigo secreto de su batalla, en la que Gustavo somete y degrada a Tecla:

GUSTAVO. Él no te quiere ya. ¿Necesitas una prueba?

TECLA. ¿Qué prueba vas a tener tú?

GUSTAVO. (*Recoge los pedazos de la fotografía*). Por ejemplo, mira.

TECLA. (*Con afectada indiferencia*). ¿Y qué me importa eso?

GUSTAVO. Un acceso de ira... contra ti. [...] Te preguntaba dónde... ¿Cuándo?

*Un silencio. Él la estrecha en sus brazos. La besa y esta vez ella se abandona.*

TECLA. Él se marcha esta noche... en el barco de las ocho. [...] ¡Y que me deje en paz de una vez! [...] Solo quisiera saber cómo ha ocurrido todo. [...] ¡Has hablado con él!  
(Strindberg, 1963: 69-70).

En la obra se plantean las relaciones sentimentales humanas en paralelismo con la figura del acreedor y la deuda contraída, como relaciones tóxicas de dependencia que más tarde o más temprano se cobra su coste: cuando se inicia un amor, se comienza una deuda que absorbe al otro, que va aumentando su crédito y cuyo acreedor, ante el que se puede huir o claudicar, quiere cobrarse en su persona, por lo que, según Strindberg, no existe el altruismo, no existen las relaciones ecuánimes ni exentas de dolor ni de sumisión del uno al otro.

En definitiva, los personajes de Strindberg no quieren ni pretenden comunicarse, quieren destruirse, exterminar la identidad del otro y denigrarlo; no es que hayan quemado los puentes para comunicarse, no es que los caminos para relacionarse estén bloqueados, es que ni siquiera contemplan algo más que subyugar al otro: la incomunicación en su expresión más violenta es lo que define su trato, la lucha furibunda y sin cuartel, pues “se sobrepone aquí la aprensión de la displicencia, la falta de apego y la apatía del otro, para en últimas presenciar la crueldad concomitante a la vida, en sentido general y abstracto, y de la persona cercana, acaso por incomunicación y en últimas por miedo” (Lombana Villalba, 2010). ¿Es posible un hueco para la comprensión en este contexto? August Strindberg, con su teatro, nos dice que no con rotundidad, en una clara visión de las relaciones humanas como un campo hostil donde no existen asideros para la comunicación, como también vemos en *El padre*, la lucha de un matrimonio acerca de la educación de su hija, que no solo no intentan llegar a lugares comunes, sino que la obra termina con la locura del marido tras haberle hecho pasar propiamente por loco su esposa para que no tuviera legalmente poder de decisión sobre la educación de su hija (Strindberg, 2011b).

### 3.1.2.3. Antón Chéjov

Con el autor ruso Antón Chéjov [1860-1904], completamos la tríada de figuras que dieron paso al drama moderno y en cuyo teatro el reflejo de la incomunicación

supone un pilar fundamental. Y no solo eso, pues en las cuatro obras más representativas de Chéjov, *La gaviota*, *El Tío Vania*, *Las tres hermanas* y *El jardín de los cerezos* “vemos, mejor que en ninguna parte, la absoluta incomunicación del hombre, ese sentido último del pensamiento chejoviano que consiste en descubrir la yerma soledad del individuo en un mundo fragmentario e impreciso” (Benito, 2009). Bajo estas premisas, a lo que se añade una fina ironía, se mueven los personajes de Chéjov, evidenciando la crisis de la burguesía en la Rusia que pronto vería la Revolución de Octubre de 1917:

El mundo de Chéjov parece girar en torno a un eje: la incomunicación. La ruptura de la comunicación se da sobre todo entre las personas más sensibles, más generosas, y afecta las relaciones más delicadas, las de los amantes, las de los amigos, las existentes entre padres e hijos. Los personajes poco a poco enmudecen, las palabras se les congelan, y cuando se ven forzados a hablar coagulan el lenguaje, lo infectan, de modo que aquello que podría ser fiesta de reconciliación se transforma en duelo de enemigos o, peor aún, en una indiferencia desdeñosa (Pitol, 1999: 97).

Lo observamos, como decíamos, en *La gaviota*, con la historia de Trepliov, un aspirante a escritor hijo de la prestigiosa actriz Irina N. Arkadina y enamorado de la joven Nina, aspirante a actriz, que sin embargo es seducida por Trigorin, un escritor amante de Irina, con la que huye, reencontrándose un ahora abúlico y postrado Trepliov con Nina tras dos años, abandonada por Trigorin, desgraciada y en la miseria:

TREPLIOV. ¡Nina! La maldecía, la odiaba; rompí todas sus cartas y sus retratos, ¡pero ni un solo minuto dejé de saber que mi alma y mi corazón le pertenecían [...]! Desde el mismo instante en que la perdí, [...] la vida ha sido insoportable para mí. ¡Soy un desgraciado!... ¡Se me figura que la juventud me ha sido de pronto arrancada [...]!

NINA. (*Aturdida*). ¿Por qué habla así? ¿Por qué habla así?

TREPLIOV. ¡Soy un solitario! ¡No cuento con ningún cariño que me consuele, y me siento tan frío como si viviese en una mazmorra! [...] ¡Quédese aquí..., Nina! ¡Se lo suplico! ¡O permítame que vaya con usted! (NINA *vuelve a colocarse con prisa la capa y el sombrero*). ¡Nina!, ¿por qué?... ¡Por el amor de Dios! [...]

NINA. ¡Mi coche me espera a la puerta de la finca! ¡No me acompañe, saldré sola! (*Llorosa*). [...] ¿Por qué ha dicho que besa la tierra donde yo he pisado? ¡Alguien debería matarme! (*Se derrumba sobre la mesa*). ¡Estoy tan cansada!... ¡Ojalá pudiese descansar...! (Chéjov, 1999a: 93).

Devastados por el devenir de sus vidas, un muro sobrio impide la comunicación entre Trepliov y Nina y todo su entorno. Trepliov, incapaz de comunicarse con los que le rodean, frustrado y apático ante la vida después de este nuevo fracaso con Nina y su falta de despegue como escritor, se pegará un tiro para poner fin a su existencia, que ha transcurrido para él como un puro ensimismamiento, abatido ante ella:

TREPLIOV. ¡Basta! ¡Telón! (*Éste desciende*). ¡Perdónenme! ¡No había tenido en cuenta que escribir obras y el representarlas es privilegio solo de unos pocos! ¡He

atentado contra las reglas del monopolio! ¡A mí..., quiero decir..., yo...! (*Intenta continuar, pero no puede, y con un ademán resignado desaparece por la izquierda*).

ARKADINA. ¿Qué le pasa?

SORIN. ¡Irina, querida! No se puede herir así amor propio de un joven.

ARKADINA. Pero ¿qué le he dicho?

SORIN. Le has ofendido.

ARKADINA. [...] ¡Vaya por Dios! ¡Ahora va a resultar que ha escrito una gran obra [...] ¡Realmente, esto resulta aburrido! ¡Las continuas alusiones y alfilerazos hieren a cualquiera, han de reconocerlo. ¡Es un chico caprichoso y difícil!

SORIN. Él lo que quería era proporcionarte un placer. (Chéjov, 1999a: 27).

La incomunicación, como vemos, se extiende también a otros personajes, como Arkadina, la madre de Trepliov, que no demuestra afecto por él ni se interesa en entenderle, así como en Trigorin, que domina a Arkadina y destruye a la gaviota Nina, movido por el narcisismo y la obsesión en su escritura: “Me apresuro a volver a mi mesa para de nuevo comenzar a escribir, a escribir y escribir... [...] ¡Yo soy el principal obstáculo para mi tranquilidad! Siento que me devora la propia vida” (Chéjov, 1999a: 49). Mientras que Trepliov se ve arrojado a su propia soledad, Trigorin se introduce en su solipsismo y no duda en jugar con los demás:

TRIGORIN. ¡Quedémonos un día más! (ARKADINA *sacude negativamente la cabeza*). ¡Quedémonos!

ARKADINA. ¡No, querido!... ¡Sé lo que te retiene aquí! ¡Pero domínate! Mantente dueño de ti mismo ¡Estás un poco embriagado, vuelve a la normalidad!

TRIGORIN. ¡Trata tú también de mostrarte sobria, y sensible y juiciosa!... Trata de ver esto como una verdadera amiga... ¡Te lo ruego! (*Le oprime una mano*). ¡Tú eres capaz de sacrificarte! ¡Muéstrate como una amiga!... ¡Autorízame!

ARKADINA. (*Grandemente agitada*). ¿Hasta ese punto te ha fascinado?

TRIGORIN. ¡Me atrae! Tal vez sea lo que necesito. (Chéjov, 1999a: 67).

Su frustración como autor, la perpetua comparación: “Aquí yace Trigorin. Fue un buen escritor, pero no tan bueno como Turgueniev” (Chéjov, 1999a: 51), adquiere un cariz destructor de todo lo que existe a su alrededor: solo se comunica en cuanto a sí mismo, no tiene en cuenta al receptor. En Trepliov, sin embargo, las palabras se frenan antes de ser pronunciadas, es incapaz de decirle a Nina que la quiere:

TREPLEV. He cometido la infamia de matar a esta gaviota, y la pongo a tus pies.

NINA. ¿Qué te pasa? (*Toma la gaviota y la observa*).

TREPLEV. (*Después de una pausa*). ¡Pronto me mataré yo, del mismo modo!

NINA. ¡Has cambiado!

TREPLEV. Es cierto, pero ha sido desde que tú has dejado de ser la que eras ¡Cambiate tanto para conmigo!... Me miras con frialdad y parece que hasta mi presencia te molesta. (Chéjov, 1999a: 45-46).

También en *El Tío Vania* encontramos las constantes ya percibidas en *La gaviota*, como la melancolía y la nostalgia, derivada de una percepción del tiempo como

una hoz segadora que arrasa a los personajes y deteriora sus vidas. Así, en *El Tío Vania* nos sumergimos en la finca de Serebriakov, un profesor universitario que, al retirarse, se instala con su joven esposa Elena en ella. En la hacienda, viven Sonia, hija del primer matrimonio de Serebriakov, y el Tío Vania –hermano de la primera mujer de Serebriakov y administrador de la finca-, entre otros, a los que se sumará Astrov, un inteligente médico rural. Todo un tejido de relaciones y sentimientos soterrados se enhebrará aquí a partir de silencios y palabras inconclusas, de miradas y secretos ahogados: Serebriakov se descubre como un hombre desagradecido y desagradable que nunca destacó en su actividad profesional pero hizo creer a todos que sí; Astrov se enamora de Elena, que aunque le corresponde, se siente en deuda con Serebriakov hasta su muerte; Sonia, por su parte, está enamorada de Astrov y nunca tuvo buena relación con la segunda mujer de su padre, del que queda desengañada; por último, el Tío Vania, también enamorado de Elena, consideraba a Serebriakov un genio,teniéndole en altísima estima, razón por la que aceptó ocuparse austeramente de la hacienda familiar y sus rentas: cuando descubre la verdad sobre él, padece el haber desperdiciado tantos años y se entrega al alcohol, como poco a poco también hará Astrov. El hastío y el tedio juegan un importante papel en la frustración de los personajes, cuya imposibilidad para comunicarse es secundado con el *subtexto* de lo que dicen, lo que hay detrás de ello, que dice más que sus palabras:

SONIA. ¡No!... ¡Se lo ruego! ¡Se lo suplico..., no beba más! [...] No le cuadra nada hacerlo... Es usted fino..., su voz es sumamente dulce... Hasta podría decirle más; de todas las personas que conozco, usted es la única maravillosa. ¿Por qué, entonces, quiere parecerse a esas gentes vulgares que beben y juegan a las cartas? [...] ¿Por qué, entonces, se destruye usted a sí mismo...? [...]

ASTROV. (*Tendiéndole la mano*). No volveré a beber más. [...]

SONIA. Si yo tuviera una hermana menor y usted -supongamos- supiera que ella le quería... ¿Cuál sería su correspondencia?

ASTROV. (*Encogiéndose de hombros*). No lo sé. Seguramente, ninguna... La haría comprender que no podría quererla... [...]

SONIA. (*Sola*). ¡No me dijo nada!... Su alma y su corazón están ocultos todavía para mí, y, sin embargo..., ¿por qué me siento tan feliz?... (Chéjov, 1999b).

En esta escena, Sonia trata de decirle a Astrov que le ama, pero él, borracho, vencido por el tiempo: “Ya es tarde... He envejecido, trabajo con exceso, me he vuelto cínico, tengo atrofiados los sentimientos”, y confundido por su enamoramiento hacia Elena: “Ni quiero ni querré a nadie... ¿Por qué, entonces, ejerce todavía la belleza sobre mí tanto poder? [...] ¡Se me figura, por ejemplo, que si Elena Andreevna se lo propusiera, en un solo día podría enloquecer mi cabeza!” (Chéjov, 1999b), ni siquiera se percata de la

declaración de Sonia, absorto como está en sus propias miserias, mientras que Sonia no logra ser directa y sufre por su imposibilidad para comunicar a Astrov su amor: “Cuando le dije lo de la hermana menor, no me comprendió... (*Retorciéndose las manos*). ¡Oh, qué terrible ser fea!” (Chéjov, 1999b).

En *El Tío Vania* la incomunicación reina entre los personajes porque, aunque están acompañados, están solos: cada uno está absorto en sus disyuntivas y, aunque se hablan, no se escuchan; y, cuando verdaderamente quieren comunicarse, las palabras se quedan en la garganta, el lenguaje no les alcanza. Anegados como están por la coyuntura opresora de su existencia y el vacío, no son capaces de ponerse en el lugar del otro. Vania intenta en vano acercarse a Elena, que detesta sus exabruptos de amor: VOINITZKII. ¡Permítame que le hable de mi amor! ¡No me rechace! ¡Esa será para mí la mayor felicidad! / ELENA ANDREEVNA. ¡Es martirizante! (Chéjov, 1999b). Y Elena vive una existencia miserable junto a Serebriakov, con el que se casó deslumbrada por su sabiduría, consagrando su juventud, pero al que ahora solo le une el deber, considerado sagrado en este momento:

ELENA. Hablas de tu vejez como si los demás tuviéramos la culpa de que seas viejo.

SEREBRIAKOV. A ti es a la primera a quien doy asco. [...] ¡No soy tonto y lo comprendo! ¡Eres joven, bonita, sana, y quieres vivir, mientras que yo soy un viejo y casi un cadáver!... ¿Acaso no lo comprendo?... ¡Naturalmente; es tonto que continúe vivo, pero... esperen, que ya pronto les libraré a todos!... ¡Ya no falta mucho!

ELENA. No puedo más... ¡Por el amor de Dios, cállate! (Chéjov, 1999b).

Cuando Elena acuerda con Sonia sonsacar a Astrov sus sentimientos sobre ella, éste querrá ver en el interrogatorio una declaración de Elena, que aunque duda y es infeliz, quiere cumplir con sus deberes de esposa y no abandonará a Serebriakov, a pesar de sus sentimientos compartidos:

ELENA. ¡Basta y...! ¡Márchese! (*Retirando sus manos*). ¡No sabe lo que dice!

ASTROV. ¡Dígame... dígame dónde nos encontraremos mañana! (*Le rodea el talle con el brazo*). ¡Es inevitable! ¡Tenemos que vernos! (*La besa en el preciso momento en que Voinitzkii, que entra con un ramo de rosas en la mano, se detiene ante la puerta*).

ELENA. [...] ¡Tenga piedad! ¡Déjeme! (*Reclinando la cabeza sobre el pecho de Astrov*). ¡No!... (Chéjov, 1999b).

Voinitzkii –Vania-, roto de amor, estallará e intentará disparar a Serebriakov tras comunicar éste que pretende vender la hacienda e invertir el dinero y comprarse otra finca en Finlandia para vivir únicamente con Elena:

SEREBRIAKOV. ¿Qué quieres de mí? ¿Qué derecho, ¿Qué derecho tienes para hablarme de ese modo?... ¡Lo que eres es una nulidad! ¡Si la hacienda es tuya, quédate con ella! ¡No la necesito!

ELENA. ¡Ahora mismo me marchó de este infierno! ¡No puedo resistir más!  
VOINITZKII. ¡Mi vida está deshecha! ¡Tengo talento, inteligencia, valor!... ¡Si hubiera vivido normalmente, de mí pudiera haber salido un Dostoievski, un Schopenhauer!... ¡No sé lo que digo!... ¡Me vuelvo loco! ¡Estoy desesperado! (Chéjov, 1999b).

En *El Tío Vania*, los personajes despiertan a su propia realidad, se hacen conscientes del naufragio de sus sueños, de que su vida no se parece en nada a lo que planearon y que sus ilusiones están rotas; se hacen conscientes, en definitiva, de su terrible fracaso, y ella taponó todas las vías de comunicación con los demás. Esto es potenciado en el texto mediante escenas aparentemente triviales, como aquella en que Astrov muestra el cartograma de la región a Elena, que “sustituyen” a las escenas supuestamente relevantes de los personajes, pero que sin embargo hablan mucho de ellos y de sus sentimientos enterrados, por lo que encierran: Chéjov, así, subraya lo faltante y da relieve a la incomunicación de los personajes.

También de sueños nunca cumplidos se habla en *Las tres hermanas*, donde éstas, tras la muerte del padre y su duelo, sueñan con regresar a Moscú, donde se criaron cuando niñas hasta que se mudaron a una zona rural del interior de Rusia: Olga ve pasar los años sin llegar al matrimonio; Mascha está casada con un profesor al que percibe como un mediocre; e Irina, la más joven de todas, tiene grandes esperanzas puestas en el futuro, que se malograrán: “(*Sola y con tristeza.*) ¡A Moscú!... ¡A Moscú!... ¡A Moscú!...” (Chéjov, 1999b). Las tres viven junto a su hermano Andrei, que se casará con Natascha, una mujer que progresivamente tomará el mando de la casa familiar hasta echarlas y con la que Andrei se siente infeliz, algo que no es capaz de comunicar a sus personas queridas alrededor:

ANDREI. ¡No me escucháis!... Natascha es una persona excelente..., honrada. (*Deteniéndose después de dar unas vueltas en silencio*). Cuando me casé, pensé que seríamos felices... y, sin embargo... ¡Dios mío!... (*Llorando*). ¡Mis queridas hermanas!... ¡Mis buenas hermanas!... ¡No me creáis! ¡No me creáis!... (*Sale*). (Chéjov, 1999c).

Como en las anteriores obras, se desarrolla en un espacio único, que crea un sentimiento de claustrofobia en los personajes, que parecen no poder escapar del lugar en el que habitan. Un regimiento de soldados viene a la aburrida ciudad provinciana donde residen y Mascha e Irina tienen algunos pretendientes, pero, cuando los soldados se vayan, las hermanas se conformarán con su destino y sus esperanzas se esfumarán, como le ocurre a Olga, que pese a resistirse, aceptará el cargo de directora de la escuela local que tanto evitaba:

NATASCHA. (*A ANFISA, fríamente*). ¿Cómo te atreves a estar sentada delante de mí? ¡Levántate! ¡Vete de aquí! (*ANFISA sale. Pausa*). ¡Por qué tienes a esta vieja, es cosa



que no comprendo!

OLGA. (*Sobrecogida*). Perdona... Tampoco yo comprendo...

NATASCHA. ¡Pobrecita!... ¡Estás cansada!... ¡Nuestra directora se ha cansado! [...]

OLGA. No pienso ser directora.

NATASCHA. Eso ya es cosa decidida. Te elegirán, Olechka.

OLGA. Renunciaré... No puedo... Es superior a mis fuerzas. [...] ¡Con qué brutalidad acabas de tratar al ama!... ¡Perdona, pero no lo puedo soportar! (Chéjov, 1999c).

Las hermanas Prózorov ven cómo Natascha las expulsa de su hogar y ellas, con su burguesa, intelectual y exigente educación, no pueden hacer nada para pararla, pero tampoco llegan nunca a su ansiada Moscú. Mascha, a pesar de despreciar a su marido y enamorarse de Verschinin, un oficial casado, se conformará con su marido Kuliguin cuando el soldado sea movido de destino, mientras Kuliguin acepta la situación:

VERSCHININ. Escribeme. No me olvides. Déjame. Ya es hora... [...]

OLGA. ¡Bueno, Mascha!... ¡Basta ya, querida! (*Entra KULIGUIN*).

KULIGUIN. (*Azorado*). ¡No importa!... ¡Déjala que llore! ¡Déjala!... ¡Mi buena, mi querida Mascha!... ¡Eres mi mujer! ¡Pese a todo, soy feliz!... ¡No me quejo! ¡No te hago ningún reproche! [...]

MASCHA. (*Reprimiendo los sollozos*). ¡Junto al mar hay un roble verde, con una cadena de oro prendida en él! [...] ¡Me vuelvo loca! ¡Junto al mar!... ¡Roble verde!... [...] Ya no lloro... (Chéjov, 1999c).

Irina acepta casarse con el Barón Tusenbach, al que no ama, a pesar de sus sueños de mudarse a Moscú, pero éste muere en un duelo cuando ella se decide y ello volverá a complicar su situación, su hastío vital, su capacidad para relacionarse:

IRINA. ¡Hace mucho tiempo que trabajo y mi cerebro se ha secado!... ¡He adelgazado, me he envejecido, me he afeado y carezco de toda satisfacción!... ¡Y, mientras tanto, el tiempo pasa y se le figura a una que se aparta de la verdadera, maravillosa vida y se va lejos, lejos..., hacia un precipicio!... ¡Estoy desesperada y no comprendo cómo todavía sigo viva y no me he matado! [...]

OLGA. ¡Querida!... [...] ¿Quieres oír mi consejo?... Cástate con el barón. (*IRINA llora silenciosamente*). ¡Tú le estimas..., le tienes gran aprecio!... ¡Cierto que es feo..., pero tan puro, tan honrado!... ¡Uno no se casa por el amor, sino por cumplir un deber! [...]

IRINA. ¡Yo siempre esperé que, al trasladarnos a Moscú, encontraría allí al hombre verdadero para mí! [...] Pero, ¡todo ha resultado tontería...! (Chéjov, 1999c).

Todas abandonarán la casa y se separarán, la incomunicación termina por arrasar a las tres hermanas, que bajo su complicidad ocultan una punzante soledad: no utilizan el diálogo en un impulso transformador, sino que lo emplean de forma instrumental, hablan consigo mismas, pues son incapaces de comunicarse genuinamente, de crear lazos con los que tienen alrededor y de hacerse entender y escuchar por los otros, pero, a la vez, tampoco escuchan; abducidos por la atmósfera asfixiante que las rodean, sus relaciones con todos los demás están ciertamente castradas. De esta forma, *Las tres hermanas* de Chéjov...

...presenta diálogos, que en realidad son monólogos: la obra deriva hacia la introspección que realizan por separado los personajes, pues el *subtexto* hay que interpretarlo en la línea de pensamiento que niega las posibilidades de comunicación entre los hombres. [...] Bajo la apariencia formal de un diálogo, cada personaje, en presencia de otros, se aísla y sigue el curso de sus pensamientos, que va en alternancia con los otros, y así “el diálogo insustancial viene dar en diversidad de monólogos sustanciales”. (Bobes Naves, 1998: 820).

Por último, en *El jardín de los cerezos* asistimos a la debacle de una familia aristocrática, que, en la quiebra tras una mala gestión, deben decidir entre salvar la hacienda familiar parcelando parte de ella –destruyendo así su famoso jardín de cerezos– para construir casas veraniegas, o no hacerlo y esperar acontecimientos. Todas las constantes chejovianas reseñadas alcanzarán su culmen con Lubova Andreevna la dueña de la finca, y su hermano Leónidas Andreievich Gaiev, que con su indolencia y pasividad no toman ningún camino hasta que la quiebra se completa, pierden todo y deben vender la hacienda, que finalmente es comprada en subasta por Lopajin, un comerciante enriquecido hijo de un antiguo sirviente de la familia, que ya les había sugerido la idea de parcelar y aprovecha la coyuntura; el presente devora al pasado, la nueva y pragmática burguesía rusa supera a la superficial y decadente aristocracia rusa, dos clases sociales entre las que no cabe el entendimiento:

LUBOVA. ¿Talar el jardín de los cerezos? ¿Está usted loco? Permítame que le diga, querido amigo, que no entiende nada de este asunto. Nuestro jardín de los cerezos es lo más notable, sin disputa, que existe en toda la comarca.

LOPAJIN. Lo único notable de este jardín es su superficie. Sus árboles no dan fruto más que una vez cada dos años, y cuando las cerezas cuajan no sirven, pues nadie la compra.

GAIEV. ¡Hasta las enciclopedias mencionan este jardín!

LOPAJIN. Si no hallan otra solución que más les convenga, el jardín de los cerezos será vendido en subasta pública el 22 de agosto, con toda la propiedad entera. [...] ¡Decídase! No hay otra salida. Se lo juro. ¡No la hay! (Chéjov, 1998: 26).

No existe entendimiento posible entre Lubova y Lopajin porque el jardín de los cerezos representa la identidad de ella misma y su familia, sus valores y recuerdos, por lo que ni Lubova en su arrogancia ni su hermano Gaiev en su inseguridad son capaces de afrontar la realidad: así, la incomunicación de los personajes persiste ocurra lo que ocurra, por lo que, a pesar de que puedan perder todo; los consejos de Lopajin caen una y otra vez en saco roto, incluso recibidos con desprecio: “¡Siempre las casas veraniegas y los veraneantes! ¡Qué vulgaridad!” (Chéjov, 1998: 37). Y por ello, los diálogos de la obra recurren a la frivolidad para mostrar la desolación de los personajes, petrificados ante lo que se les aviene sin remisión:

LUBOVA. (*Cantando a media voz la "lezguimka"*). ¿Qué ocurre con Leónidas? ¿Qué hace en la ciudad? (A DUNIASCHA). Ofrece té a los músicos.

TROFIMOV. La subasta, según parece, no se ha efectuado.

LUBOVA. En mala hora vinieron los músicos. Y la idea de bailar, en estas circunstancias, fue una idea absurda... Pero no importa... (*Siéntase, y vuelve a cantar a media voz*). ¿Qué se ha hecho de Leónidas? [...]

VARIA. [...] El tío se quedó con la propiedad. Estoy segura de ello. (Chéjov, 1998: 31).

Mientras su futuro se decide, Lubova continúa en su ociosidad: en la casa juegan a las cartas, al billar, contratan a músicos y esperan un milagroso final; el lenguaje solo le sirve de manera instrumental, no despierta a la realidad y siente su identidad difuminarse: “¡Cerré los ojos a la realidad y huí en busca de nuevos horizontes!” (Chéjov, 1998: 37). No es posible darse al otro cuando no se tiene certeza de uno mismo, parece decirnos Chéjov. Los diálogos vacíos, por tanto, se convertirán en un modo de manifestar la incomunicación de los personajes, como cuando Gaiev dice, pensando en otros tiempos: “Oye, Lubova: ¿sabes cuántos años tiene este armario?” (Chéjov, 1998: 27), mientras que es el silencio, lo no dicho, será el verdadero modo de comunicación entre los personajes:

LOPAJIN. Ahora bien: urge decidirse. [...] Deme usted su consentimiento y yo me las arreglaré para realizar el negocio de las parcelas. ¿Sí o no?

LUBOVA. Malos augurios corren por aquí.

GAIEV. La línea férrea va a ser puesta en explotación. Constituirá una gran comodidad.

LOPAJIN. Una palabra, Lubova, una simple respuesta. ¿Sí o no?

GAIEV. (*Bostezando*). ¿Responder? ¿A qué?

LUBOVA. ¡Y decir que yo gasto mi dinero tontamente! (*Deja caer el portamonedas, del cual salen, rodando, algunas piezas de oro*). (Chéjov, 1998: 36).

Ejemplo de ello es también que el hijo de Lubova se ahogó en el río que cruza el jardín, algo que la ata al lugar, a pesar de que Trofimov, el eterno estudiante enamorado de su hija Ania, le pide que afronte que no hay salvación posible para la hacienda familiar, lo cual no puede ser admitido por Lubova:

TROFIMOV. Vendidos o no, resulta igual. Mire bien, por una vez, las cosas a la cara.

LUBOVA. Usted juzga la cuestión desde un punto de vista que no puede ser el mío. Yo nací en esta casa. Mi padre y mi madre residieron aquí y mis antepasados lo propio [...] No concibo mi existencia sin ese jardín. Si hay que venderlo, que me vendan a mí con el jardín. [...] Mi hijo Grischa corrió frecuentemente entre esos cerezos. Me parece que le estoy viendo. (Chéjov, 1998: 45).

Tampoco afrontará Lubova que el hombre del que está enamorada y que, enfermo, le suplica que vuelva a París, le ha desplumado económicamente, causando su quiebra, pues se plantea volver con él a pesar de que, incluso, la abandonó por otra mujer, no atendiendo por tanto a las advertencias ni los hechos pasados:

TROFIMOV. (*Con ternura*). Excuse mi franqueza. Él le robó, por él ha sido usted despojada de parte de su fortuna.

LUBOVA. No, no. (*Se tapa los oídos*). No diga usted eso.

TROFIMOV. Es un tunante. Usted es la única que no se da cuenta de ello. Cierra los ojos a la evidencia.

LUBOVA. (*Molesta, conteniéndose*). A la edad de usted, veintiséis o veintisiete años, se expresa como un alumno de segundo de enseñanza. (Chéjov, 1998: 35).

Dirá el anciano criado Firs, cuando solo él quede en el abandonado caserón: “La vida pasó ya. Es como si yo no hubiera vivido” (Chéjov, 1998: 58), resumiendo así el espíritu de la obra, mientras se escucha talar el jardín bajo orden de Lopajin –que es quien compra la propiedad- y comprendemos cómo finalmente los personajes quedaron arrasados.

#### **3.1.2.4. Grietas: la incomunicación a finales del siglo XIX**

Partiendo de lo analizado en estas obras, observamos cómo, a las puertas del S. XX, la incomunicación reflejada en estos años finales del S. XIX surge de una sociedad que ve cómo sus pilares se tambalean, pues ya las estructuras sociopolíticas de statu quo y los viejos valores victorianos y estrictos preceptos religiosos y de decoro, con sus contradicciones creadas –tensiones sociales, de género, económicas, la libertad del individuo frente a la masa, la angustia y el hastío vital, etc.-, parecen no servir ni satisfacer a los diferentes estamentos de la sociedad, y especialmente a la burguesía, bajo el filtro de la cual nos llegan estos textos por las circunstancias de sus autores; los constructos sociales y los principios morales y éticos, por tanto, presentan signos de agotamiento, pues nuevos cambios históricos se avecinan e incluso la institución aún considerada sagrada de la familia presenta grietas, mientras pensamientos como el nihilismo o el materialismo dialéctico se desarrollan y toman campo, enfrentándose el capitalismo con el marxismo y su lucha de clases. Y es que ya las viejas clases altas y burguesas ven quebrarse sus supuestos idiosincráticos, yaciendo éstos desorientados tras haber sido los faros de la sociedad durante largos años e incluso los últimos siglos. La vida comienza a ir demasiado deprisa para algunos, y quien queda aletargado, es arrojado de la rueda que nunca deja de girar.

En la nueva sociedad industrial, el hombre comienza a ser consciente de sus dificultades para comunicarse y encontrar su sitio sin perder su identidad, por lo que, como vemos en los personajes de Ibsen, Strindberg y Chéjov, muchos juegan a huir hacia delante perpetuamente sin encontrar otra posible salida: la incomunicación se percibe en tanto aceptan existencias fingidas, se aferran a cualquier posibilidad desesperada y entierran dentro de sí mismos aquello que les oprime, desembocando en

un solipsismo que extirpa su función comunicativa, o bien convierten la palabra en un arma destructora con el que dañar o someter a los demás. El verdadero Yo se convierte en intransmisible, mientras el Otro queda cada vez más alejado e inalcanzable: el ser humano se enfrenta a la incomunicación familiar o contra la misma sociedad como individuo, devora al otro o es devorado, y es arrastrado por el tiempo y la frustración; ya la compañía, el estar rodeado de otras personas, no previene de la soledad, sino que es incluso capaz de aumentarla.

### **3.1.3. Siglo XX**

Difícilmente puede atraparse en papel todo lo que el fecundo siglo XX ha traído al estudio de la incomunicación en general, e incluso en su expresión artística teatral en concreto: en estos años, el ser humano llega al culmen de aquello que ya comienza en la segunda mitad del siglo XIX, que es la conciencia de la imposibilidad misma -en términos totales- de comunicarse con el otro, la parcialidad de comunicación, la opresión del ser humano, el incomprensible sentido de la existencia y el peligro de ver disuelta la identidad; ya estos años nos dicen mucho de lo que el incipiente siglo XXI ha recogido y presenta, con nuevos matices. Así pues, procederemos a recoger los hitos más remarcables de estos años, donde la incomunicación se convierte en el “gran tema”, y no solo en algo coyuntural que acompaña a los personajes y su devenir.

#### **3.1.3.1. Vanguardias: la incomunicación a principios del siglo XX**

Partiendo de Alfred Jarry, que muere muy joven en 1907 dejando tras de sí los fundamentos de la patafísica y su teatro ubuesco -*Ubú Rey*, *Ubú en la colina*, *Ubú encadenado* y *Ubú cornudo*-, antecedente directo del surrealismo y el teatro del absurdo, comienza la incomunicación a manifestarse en el siglo XX: los fundamentos de la dramaturgia y la puesta en escena se renuevan, rompiendo con la “tiranía” de la palabra, que en su teatro es discordante, destructiva y disparatada, como podemos ver en *Ubú Rey* -que parodia a *Macbeth*-, porque ya no es suficiente para la comunicación:

MADRE UBÚ. ¿Quién te impide degollar a toda la familia y ponerte en su lugar?

PADRE UBÚ. ¡Ah! Madre Ubú, me estáis injuriando y pronto se os hará pasar por la cacerola.

MADRE UBÚ. ¡Eh! Pobre desgraciado, si yo pasara por la cacerola, ¿quién te remendaría la culera del pantalón?

PADRE UBÚ. ¡Cierto! ¿Y a mí qué? ¿Es que no tengo un culo como los demás?

MADRE UBÚ. Si estuviera en tu lugar querría instalar ese culo en un trono. Podrías aumentar indefinidamente tus riquezas, comer muy a menudo botagueña y rodar en carroza por las calles. (Jarry, 2007: 10).

Esta estela seguirá el surrealismo, que pone en práctica la propia incomunicación del lenguaje con el drama surrealista *Las tetas de Tiresias*, de Apollinaire: técnicas empleadas por los surrealistas, como el automatismo psíquico, la escritura automática o la transcripción de los sueños, ¿no son, al fin y al cabo, maneras de transmitir lo intransmisible, aquello que tenemos dentro? O, lo que es lo mismo, ¿no son maneras de buscar zafarse de la incomunicación?

De igual manera, son reseñables el movimiento dadaísta, con su rechazo absoluto de la palabra por -según sus postulados- su carácter alienante, o el “Teatro de la crueldad” de Artaud, que, como ya hemos mencionado, busca dejar una huella en el espectador, apelar a él y afectarle con una violencia tal que se destruya la falsa realidad, por lo que se inclina a potenciar las posibilidades físicas y visuales del espectáculo teatral, más allá del texto y su significado «esclavizador», para crear un arte autónomo (Oliva y Torres Monreal, 2000).

En este tejido de vanguardia, encontramos ya a Luigi Pirandello [1867-1936], autor estrechamente vinculado a la metateatralidad, y “creador de un mundo en el que la evidencia está amenazada por un relativismo trágico, donde los personajes están encerrados en una dolorosa soledad” (Herrera Sotillo, 1996: 60). En su teatro ese relativismo se manifiesta en que nadie es para el otro lo que es para sí mismo, sino lo que al otro le parece que somos, por lo que todas las relaciones se llevan a cabo desde la ficción, desde una farsa en la que todos participan, no hay una verdad objetiva; y es que “la escritura pirandelliana se origina desde la contradicción humana, la imposibilidad de aprehender la verdad, la incomunicación entre semejantes” (Cuba Soria, 2014). Podemos ver ya estas constantes en *Así es (Si así os parece)*, que gira en torno a la subjetividad y la apariencia, el ser y el parecer: el señor Ponza, su esposa y su suegra, la señora Frola, se mudan a una ciudad provinciana, estableciéndose cada uno en una casa distinta, lo cual provoca la curiosidad de sus vecinos; al obtener respuestas contradictorias del yerno y la suegra, la curiosidad se transforma en obsesión colectiva en aras de saber quién es realmente la señora Ponza, si Lina –la hija de la señora Frola, como ella sostiene- o Julia –la segunda esposa del señor Ponza, tras la muerte de Lina, como el señor Ponza sostiene-, o lo que es lo mismo, si es el señor Ponza el loco o si, en cambio, es la señora Frola:

EL PREFECTO. (*Conmovido*). Nosotros deseamos respetar esa piedad, señora. Pero quisiéramos que usted nos dijera...

SRA. PONZA. (*Lentamente, subrayando*). ...la verdad. ¿No es eso? Pues... óiganla ustedes: yo soy... sí..., la hija de la señora Frola...

TODOS. (*Con un suspiro de alivio*). ¡Ah!

SRA. PONZA. ...y la segunda mujer del señor Ponza.

TODOS. (*Asombrados*). ¿Eh? ¡Cómo!

SRA. PONZA. Sí. Para ellos, soy eso. Para mí... no soy ninguna de las dos.

EL PREFECTO. ¡Ah, no! Para usted, señora... Tiene que ser la una o la otra.

SRA. PONZA. No, señores. Para mí, soy... solamente... la que los demás crean que soy. (Pirandello, 1965a: 430).

No podemos conocer verdaderamente al otro, no podemos saber qué se esconde tras su piel y traspasar el muro de las apariencias, nos dice Pirandello en *Así es* (*Si así os parece*), por lo que la incomunicación define las relaciones humanas, aunque, paradójicamente, es esa relación con los otros la que nos hace moldear lo que somos, formarnos en el mundo junto a los demás.

Sobre esto vuelve a hablar Pirandello aún con más ímpetu en *Seis personajes en busca de autor*, en la que, durante el ensayo de una obra, seis personajes ideados por un autor anónimo irrumpen en el lugar buscando otro autor cualquiera que les ayude a tomar esa realidad como obra artística que les ha sido negada: únicamente existen en la mente de su autor primigenio, pues no han sido plasmados en papel; al no haber ningún autor, tratan de convencer al director de escena para que les dé forma, para conformar con ellos su nuevo drama, marcado por el dolor, y consumir, así, su existencia anhelada. Con ese objetivo, cada uno de los personajes revivirá y contará su historia desde su propia perspectiva, obviando el punto de vista de los demás y poniendo el acento únicamente en ellos mismos y sus dramas personales:

La historia que los personajes representan ante la compañía de actores y su director se articula en función de un conjunto de incomunicaciones: nadie es para los demás lo que es para sí, y cada uno ve a los otros de distinta manera. El lenguaje no es suficiente para romper estas sucesivas barreras; por el contrario, también el lenguaje es una barrera más. (Doménech, 1967: 542).

De este modo, los personajes, encadenados en un solipsismo creciente, no permiten que la comunicación entre ellos surja, conscientes de que aquello que guardan en su interior es incomunicable para el resto:

EL PADRE. [...] ¡No se burlen! ¡No se rían así, por amor a Dios! Éste es justamente su drama, señor. Ella tuvo otro hombre. ¡Otro hombre que debería estar aquí!

LA MADRE. (*Dando un grito*). ¡No! ¡No!

LA HIJASTRA. Por suerte para él, está muerto: hace dos meses, se lo dije. Llevamos su luto, como puede ver.

EL PADRE. Pero fíjese que no está aquí porque haya muerto. [...] Su drama no consiste en el amor a dos hombres, por quienes ella es incapaz de sentir nada, más allá de un poco de reconocimiento. -No para mí, sino para el otro-. Porque no es una mujer. ¡Es una Madre! Y su drama [...] consiste en estos cuatro hijos de esos dos hombres que tuvo.

LA MADRE. ¿Que yo los tuve? ¿Tienes el valor de decir que fui yo quien los tuvo, como si los hubiera deseado? ¡Fue él, señor! ¡Me los dieron él y el otro, a la fuerza! ¡Me obligó, me obligó a largarme con aquél!

LA HIJASTRA. (*Cortante, indignada*). ¡No es cierto! [...]

LA MADRE. ¿Y tú qué sabes?

LA HIJASTRA. ¡No es cierto! (*Al DIRECTOR*). ¡No se lo crea! ¿Sabe por qué lo dice? Por ése... (*Señalará al HIJO*). ¡Lo dice por él! Porque se mortifica y sufre por la indiferencia de ese hijo, a quien quiere explicarle que si lo abandonó a los dos años fue porque él (*señalará al PADRE*) la obligó. (Pirandello, 1999: 19-20).

Este solipsismo, al que ya hemos hecho mención antes, tiene plena relación con la doctrina filosófica, pues a grandes rasgos y desde un punto de vista metafísico, propugna que solamente podemos tener certidumbre de nuestra propia existencia: en relación con la incomunicación, la definiríamos como concebir el muro entre el yo y los demás como la única realidad, separar nuestra realidad del resto, dudar de toda creencia del mundo exterior a nosotros, por lo que, bajo estos supuestos de distancia humana, las relaciones comunicativas parten de un déficit ya previo que impiden derribar este muro.

De igual forma, como vemos, cada detalle es motivo de disputa entre ellos, todo se malentende y cada uno de ellos queda inmóvil en su posición, incapaces de comprender al otro, pues están inmersos en su propio desconsuelo, y aquello que es nimio o ridículo para uno es doloroso para el otro: aunque busca la justificación, al Padre le tortura la culpa; a la Hijastra la mera presencia de éste trae a su mente las angustias sufridas; mientras tanto, la Madre sufre el desprecio del Hijo, que se niega a reconocer a quien considera que le abandonó; y, en todos los casos, no existe el perdón hacia el otro. Por ello, “el tema fundamental, común a todos los personajes, es el de la incomunicación que cada uno fija a su propio drama” (Herrera Sotillo, 1996: 63). Esta relatividad de la verdad convive con un afán imperioso por parte de los personajes, pero nunca exitoso, de transmitir una imagen fiel de sí mismos a los demás, que siempre acaba viciada:

EL PADRE. ¡Aquí está todo el daño! ¡En las palabras! Llevamos todos por dentro un mundo de cosas, en cada uno el suyo propio. ¿Cómo es posible que nos entendamos, señor, si en las palabras que yo digo incluyo el sentido y el valor de las cosas tal como yo las considero, mientras quien lo escucha, las asume inevitablemente con el sentido y el valor que tienen para él, de acuerdo al mundo que lleva en su interior? Creemos que es posible entendernos, ¡pero no nos entendemos nunca! (Pirandello, 1999: 21).

También por ello mismo, cuando sean los actores los que tratan de representar el drama de los personajes, éstos no podrán ver más que una imagen deformada de sí mismos y su interioridad: es decir, no conseguirán ver su rostro, lo que ellos creen que son, sino



una máscara, lo que los demás creen de él. Es esta tensión entre rostro y máscara la que parece definir la incomunicación de los personajes de Pirandello, como también podemos ver en su *Enrique IV*, donde éste, que tras una caída provocada por su enemigo Belcredi pierde la cordura como consecuencia del golpe, sana repentinamente y continúa fingiéndose loco para descubrir las maquinaciones a su alrededor (1965b).

Y, de igual forma, ese verse en una imagen deformada de sí mismos y su relación mencionada con la incomunicación, es lo que nos lleva ahora a Ramón María del Valle-Inclán [1866-1936], que también en estos primeros años del siglo XX desarrolla la mayor parte de su teatro, dentro del cual destaca su noción de esperpento, metáfora de la imagen deformada que nos devuelven los espejos cóncavos, en el que se resaltan los aspectos más grotescos del ser humano, y que Valle Inclán instrumentalizó como género literario. ¿Pueden los personajes establecer procesos comunicativos genuinos dentro de este universo de deformación? En primer lugar, ya antes del esperpento en sí, pueden encontrarse rasgos cercanos a ello en *Divinas palabras*, un «drama de aldea» sobre la avaricia desmedida, la lujuria y la crueldad donde no existen canales comunicativos entre los personajes, que habitan un mundo sórdido y arcaico, y que se inicia con la porfía entre dos cuñadas por la tenencia de un enano huérfano aquejado de hidrocefalia, ya que ambas pretenden exhibirlo en romerías y ferias para obtener rédito económico (Valle-Inclán, 1999). Después, ya dentro del esperpento, Valle-Inclán compuso en *Los cuernos de don Friolera* “un colapso comunicativo que [...] esconde una situación de incomunicación, abandono o soledad que remite a la presencia del silencio” (Abuín González, 1998: 86).

De igual forma, en todo el teatro de Valle Inclán es destacable la riqueza de su léxico, en una patente crítica al estilo anquilosado de su época y en un notable intento de expandir el instrumento verbal, de conseguir transmitir verazmente la realidad: no sería incorrecto decir que, también, en un intento de huir de la incomunicación del lenguaje, de aprehender la lengua viva en todos sus registros (Ruiz Fernández, 1981). De igual forma, rastreamos acotaciones imposibles que limitan la comunicación teatral: “Aún hoy, muchos de los efectos especiales que ideó Valle-Inclán -adelantándose varios decenios a su tiempo- son completamente irrepresentables” (García Guerra, 2013), pero que, a la vez, muestra “su rebeldía frente a un teatro que lo debe todo a la palabra”, por lo que explora “un teatro de presencias que conceda mucha importancia al gesto, al movimiento, a las luces, a los objetos” (Abuín González, 1998: 80).

En cualquier caso, *Luces de Bohemia* –en la que asistimos a las últimas horas de Max Estrella, un poeta ciego, anciano y en un estado de miseria lejano a sus días de reconocimiento, mientras deambula por una sórdida Madrid- es la punta de lanza de su ciclo esperpéntico, en el que la realidad aparece distorsionada para mostrar la verdadera imagen que se disfraza tras ésta: dado que “España es una deformación grotesca de la civilización europea” (Valle Inclán, 1980: 106), solo mediante la parodia esperpéntica puede mostrarse tal cual es. Es por ello que se ridiculiza la condición humana a través de personajes degradados que el espectador mira desde arriba, donde incluso cabe la «animalización» de los personajes, a los que se equipara con los seres humanos, como la identificación de Don Latino, que le acompaña en su peregrinaje, como un perro lazarrillo: “Don Latino de Hispalis: Mi perro” (Valle Inclán, 1980: 80), así como la «cosificación» de los mismos personajes, que pierden sus rasgos humanos al identificarlos con objetos: “entra el cotarro modernista, greñas, pipas, gabanes repelados, y alguna capa” (Valle Inclán, 1980: 60). Los personajes, por tanto, son fantoches sin voluntad propia que viven en una suerte de infierno, al que Max alude: “Latino, sácame de este círculo infernal” (Valle Inclán, 1980: 101), y donde nadie se comunica genuinamente, pues no son más que muñecos movidos por el autor con un carácter deshumanizante sin posibilidad real de escapar de su incomunicación:

MAX. ¡Don Latino de Hispalis, grotesco personaje, te immortalizaré en una novela!  
 DON LATINO. Una tragedia, Max.  
 MAX. La tragedia nuestra no es tragedia.  
 DON LATINO. ¡Pues algo será!  
 MAX. El Esperpento.  
 DON LATINO. No tuerzas la boca, Max.  
 MAX. ¡Me estoy helando!  
 DON LATINO. [...] Deja esa farsa. Vamos a caminar. (Valle Inclán, 1980: 105).

Los personajes recorren un mundo absurdo, lo cual emparenta el teatro valleinclanesco con la corriente teatral del mismo nombre -de la cual el autor gallego podría considerarse precedente- que toma forma en una España desastrada: “En España el trabajo y la inteligencia siempre se han visto menospreciados. Aquí todo lo manda el dinero” (Valle Inclán, 1980: 54).

### **3.1.3.2. Realismo norteamericano y nuevas dramaturgias en EEUU**

Fue Eugene O’Neill [1888-1953] quien, recogiendo las tendencias europeas de finales del s. XIX y principios del s. XX, hizo “mayor de edad” al teatro estadounidense tras el término de la I Guerra Mundial. Siempre con un fuerte sentido trágico y

pesimista de la existencia, O'Neill transitará del realismo al expresionismo movido por un deseo de experimentación continua, empleando para ello técnicas que puso...

...al servicio de piezas muy contemporáneas en su concepción, pero que conservaban el espíritu esencial del teatro griego: el sujeto tironeado por fuerzas superiores a él, sometido por sus deseos y pasiones. Lo aleja del modelo griego la construcción de sus personajes, [...] antiheroicos precisamente porque son humanos (Vaccaro, 2007: 176).

Este dominio de las pasiones se encuentra bien presente en *Deseo bajo los olmos*, donde los personajes transitan descomedidos por ellas, llevándoles hasta sus extremos en una pugna por el deseo exacerbado de posesión, que imposibilita su comunicación y los aísla del resto:

CABOT. (*Aturdido*). ¿Dejar...? (*Con resentida obstinación*). ¡No pienso dársela a nadie!

ABBIE. (*Implacablemente*). No puedes llevártela contigo.

CABOT. [...] Pero si pudiese hacerlo lo haría..., ¡por Dios que sí! ¡O si pudiese, al morir, le pegaría fuego y la miraría arder! [...] ¡Me quedaría sentado, mirando, y sabría que todo moriría conmigo y que nadie volvería a poseer lo que es mío, lo que hice surgir de la nada con mi sudor y mi sangre! (O'Neill, 1958a: 851).

Como vemos, O'Neill "dibuja a sus personajes con una fuerza avasalladora [...] y plantea sus situaciones con tanto vigor que sugiere una lucha sin cuartel" (Mirlas, 1958: 16). Así pues, Eben vive bajo la opresión de su padre, el viejo Ephraim Cabot, del que espera su muerte para quedarse las tierras familiares, que considera suyas por herencia de su querida madre, a la que –según acusa Eben– "mató" trabajando y se casó solo para apropiarse de la granja; pero Ephraim vuelve a casarse inesperadamente con Abbie, entorpeciendo su herencia, pues la razón de Abbie para casarse con él es precisamente el deseo punzante de poseer la granja, algo propio, para lo cual está dispuesta a todo:

EBEN. [...] Esta granja..., era de mi madre, maldita sea usted..., ¡y es mía ahora!

ABBIE. (*Con fría risa, plena de confianza*). ¿Suya? ¡Ya lo veremos! (*Con vehemencia*). Bueno... Supongamos que yo necesite una casa... ¿Y qué? ¿Por qué otro motivo me habría podido casar yo con un viejo como él?

EBEN. (*Maligno*). ¡Le diré que usted ha dicho eso!

ABBIE. (*Sonriendo*). ¡Y yo le diré que usted miente deliberadamente..., y él le echará! (O'Neill, 1958a: 839).

Pero el deseo de posesión de Ephraim es, a su vez, tan desmedido, que se extiende a sus hijos por necesidad de trascendencia: "Pero tú no eres yo. Un hijo soy yo mismo..., mi sangre..., algo mío. Lo mío debiera heredar lo mío. Y entonces, la granja seguiría perteneciéndome..., aunque yo estuviera dos metros bajo tierra" (O'Neill, 1958a: 855). Por ello, Abbie decide convencer a Ephraim para tener un hijo de ambos, que pudiera

heredar todo, a lo cual éste accede entusiasmado. Sin embargo, trasladándose desde el odio y la competencia, Abbie y Eben inician una tórrida relación amorosa desatada por sus pasiones, uniendo fuerzas en el deseo de posesión: Abbie tendrá a través de Eben ese hijo que le asegurará la posesión de las tierras y Eben ve en Abbie la oportunidad de poseer algo que –entiende- pertenece a su padre; en definitiva, ambos se enamoran.

No obstante, cuando el hijo nace, Eben se siente, de nuevo, desposeído por su padre: “No me gusta que lo mío sea suyo. Toda la vida me ha pasado lo mismo. ¡Ya no puedo soportarlo más!” (O’Neill, 1958a: 886), pues Ephraim, ajeno a que el hijo no es suyo, siente una victoria el nacimiento del bebé y colma su instinto posesivo: “Nunca poseerás una estaca ni una piedra de esta granja, sobre todo ahora, después de haber nacido él” (O’Neill, 1958a: 890). Esta competencia no permite que padre e hijo se comuniquen, sus posiciones están completamente enfrentadas; y es que no es solo ya el deseo de posesión de las tierras, ahora lo es también de Abbie, la mujer como objeto:

CABOT. [...] La granja será también de ella..., de Abbie...; tú no la podrás embaucar..., conoce tus tretas..., te resultará un bocado difícil..., quiere la granja para sí..., te temía..., me dijo que la estabas rondando e intentando hacerle el amor a escondidas para tenerla de tu parte... ¡Estúpido! ¡Loco! (*Alza los puños cerrados con aire amenazador*).

EBEN. [...] ¡Mientes, viejo penco! ¡Abbie nunca dijo semejante cosa!

CABOT. (*Con repentino aire triunfal al ver cuán impresionado está Eben*). Sí que lo dijo. [...] Y luego dijo: «Tú y yo debemos tener un hijo..., sé que podemos [...] «Quiero que desheredes a Eben para que la granja sea mía cuando mueras». [...]

EBEN. [...] Ese ha sido el rastrero juego de Abbie... siempre..., como lo sospeché desde el principio..., ¡devorarlo todo!... ¡y devorarme a mí también! (O’Neill, 1958a: 890-891).

Eben no creerá a Abbie cuando le diga que le ama y que le perdone, y decide abandonarla; de nuevo, el deseo de posesión taponan los canales comunicativos entre los personajes, que revelan así su arrebatamiento obcecado y su verdadera soledad, que no consiguen desterrar:

ABBIE. (*Suplicante*). Eben, escúchame... [...] Eso ocurrió hace mucho tiempo..., antes que hiciéramos nada...; tú me despreciabas..., ibas a ver a Min..., y yo te amaba..., ¡y se lo dije para vengarme de ti!

EBEN. (*Sin escucharla, con atormentada pasión*). ¡Ojalá estuvieras muerta! ¡Ojalá nos hubiéramos muerto tú y yo antes de suceder esto! (*Con furor*). ¡Pero yo también me vengaré! ¡Le pediré en mis plegarias a mamá que [...] os maldiga a los dos!

ABBIE. (*Con desgarrada voz*). ¡No digas eso, Eben! [...] (*Se echa de rodillas ante él, sollozando*). ¡No quise hacerte mal! [...] ¿No quieres perdonarme? (O’Neill, 1958a: 894).

En esta conversación, la incomunicación entre los personajes nos llevará al desenlace final, en el que Abbie, histérica y guiada por el dolor y el malentendido de las palabras de Eben, decide asesinar a su hijo para recuperarlo, para probarle que no miente, siendo

confundida por el malentendido, por unas palabras pronunciadas en un frenesí de furia que Eben no piensa al pronunciar:

EBEN. ¡Ojalá no hubiese nacido! ¡Ojalá se muera ahora mismo! ¡Ojalá nunca le hubiese visto! ¡Es él..., su nacimiento..., con el fin de robar..., lo que lo ha cambiado todo!

ABBIE. (*Con dulzura*). ¿Creías que yo te amaba... antes de nacer él?

EBEN. Sí..., ¡como el más estúpido de los bueyes! [...]

ABBIE. (*Después de una pausa, con terrible y fría vehemencia, lentamente*). Si es eso lo que ha conseguido su nacimiento..., matar tu amor..., alejarte de mí..., a ti, mi única alegría..., la única alegría que he conocido..., tú que eres el paraíso para mí..., algo más hermoso que el paraíso..., ¡entonces le odio también, aunque sea su madre!

EBEN. [...] ¡Mientes! ¡Le amas! ¡Él te conseguirá la granja! [...] Pero no se trata ya de la granja [...], se trata de tu engaño..., ¡de que lograste que yo te amara..., mintiéndome amor..., sólo para obtener un hijo y robar con él! (O'Neill, 1958a: 895-896).

Aunque Eben más tarde quita la culpa a su hijo de lo ocurrido, ya será tarde: los dos, aunque reconciliados en el amor, se ven abocados al pago penal y moral de su culpa, mientras que Ephraim se quedará con la granja en soledad:

EBEN. ¡Te amo! ¡Perdóname! [...] (*Con voz desgarrada*). Pero se lo dije al sheriff. ¡Viene por ti! [...] Quiero compartir la pena contigo. [...] ¡Quise que el niño muriera! ¡Fue lo mismo que incitarte a hacerlo! (O'Neill, 1958a: 909).

En toda la obra, se advierte el peso de un poder opresor que desencadena las acciones de los personajes y limita hasta la menudencia las posibilidades comunicativas de éstos, abocándoles así a la ruina, venciéndoles a pesar de todo vínculo que puedan establecer.

Ya encontramos en esta obra algunas de los temas constantes de O'Neill, como el retrato de seres marginales y frustrados, la muerte, la sordidez, el deseo de evasión y la desesperación tras ser derrotado en la lucha por los sueños propios, a los que se sumarán otros acerca de la condición humana y su desazón, tal y como “la doble carátula enigmática del amor, la incompreensión que existe entre los hombres, la estéril lucha de los apetitos [...] [y] la personalidad” (Mirlas, 1958: 18), en la que siempre profundiza, incluso añadiendo elementos psicoanalíticos.

En cualquier caso, en el teatro de O'Neill, la incomunicación es un componente esencial desde sus primeras piezas breves, como *Antes del desayuno*, un monólogo en el que se explora la incomunicación en el matrimonio. Asimismo, es significativo el empleo de la máscara en muchos de sus personajes, como podemos ver en *El gran dios Brown*, donde son un elemento fundamental, pues éstas se convierten en...

...símbolo y en muralla conceptual que separa a los personajes, subrayando la incomunicación existente entre sus espíritus. [...] Encarnan la instintiva defensa del

hombre frente a la vida, la evasión del yo hostilizado por el medio, la protección de nuestra intimidad, la contradicción entre el pensamiento y la acción, entre la esencia y la apariencia. (Mirlas, 1958: 19).

Mediante el empleo de estas máscaras por parte de los personajes, que llegan a comunicarse tras ellas, O'Neill habla de las complicaciones del ser humano para establecer una comunicación sin disfraces, para traspasar las vallas divisorias que suponen sus máscaras y que los absorben, aludiendo así a la hipocresía, el ocultamiento de nuestro verdadero ser como método de autodefensa hacia los demás, la multiplicidad de facetas del ser humano, la individualidad exacerbada y la mutua desconfianza y, en definitiva, la incomunicación: por eso, en *El gran dios Brown* los personajes se quitan y se ponen las máscaras a conveniencia, que incluso cambian y evolucionan, transformando así a los personajes, que son engullidos por sus propias máscaras:

DION. (*Profundamente conmovido*). ¡No llores...! ¡No...! (*Súbitamente, se arranca la máscara y dice, con apasionado sufrimiento*). ¿Odiarte dices? ¡Te amo con toda mi alma! ¡Ámame! ¿Por qué no puedes amarme, Margaret?

*Intenta besarla, pero ella se incorpora de un salto con asustado grito, alzando la máscara ante su rostro a modo de protección.*

MARGARET. ¡No hagas eso! ¡Por favor! ¡No te conozco! ¡Me asustas!

DION. (*Vuelve a ponerse la máscara y dice con tranquilidad y amargura*). Está bien. Nunca más te dejaré verme. (O'Neill, 1958b: 1096).

En *Extraño interludio*, por otro lado, asistimos a un desdoblamiento explícito de los personajes, lo cual hace patente su incomunicación: lo que hablan difiere de lo que piensan; se abre así un abismo entre el habla y el pensamiento, el exterior y el interior de los personajes, entre lo que se dice y lo que se *querría* decir, reflejado en los apartes, como el siguiente:

NINA. (*Aprieta su cabeza contra su pecho y, huyéndole la mirada, le da un beso en la frente*). Yo también te quiero, Sam. (*Mira al vacío por encima de su cabeza --con compasión, piensa*). Y casi lo hago..., en estos momentos..., como lo quiere su madre... ¡Pero eso no es suficiente para él, pobre muchacho! [...] He de intentar que se sienta seguro... (*Hablándole suavemente*). Quiero que seas feliz, Sam. (O'Neill, 2004).<sup>53</sup>

El teatro de O'Neill llega a su culmen con *Largo viaje hacia la noche*, que explora la incomunicación de la familia Tyrone en el marco de un solo día, adentrándose en “los abismos de la conciencia humana, para bucear en sus profundidades y extraerlo todo a la luz” (Mirlas, 1958: 25), y basándose en las propias experiencias familiares del autor (Antón-Pacheco, 1986). En ella, se narra el regreso de

---

<sup>53</sup> Traducción propia del original: NINA--(presses his head on her breast, avoiding his eyes, kisses him on the forehead) And I love you, Sam. (staring out over his head--with loving pity, thinking) I almost do ... poor unfortunate boy! ... at these moments ... as his mother loves him ... but that isn't enough for him ... [...] I must try to make him feel sure ... (speaking gently) I want you to be happy, Sam.

Mary después de un tiempo tratando su adicción a la morfina, y las expectativas familiares en cuanto a su posible curación; pronto, el aparente equilibrio y afecto será oscurecido por tensiones latentes, secretos velados y rencillas sin cuartel entre los personajes: el radical solipsismo de estos, esferas solitarias entre el amor y el desprecio mutuo, provocan en buena parte su incomunicación, pues “este arraigado individualismo del autor norteamericano se traduce en la «incomunicabilidad» de los espíritus” (Mirlas, 1958: 24).

En *Largo viaje hacia la noche*, O’Neill trata de arrancar el antifaz los personajes y extraer la verdad: “Supongo que la vida le ha hecho así y que no puede evitarlo. Nadie puede pasar por alto lo que le hace la vida. Las cosas suceden sin que te des cuenta y luego se interponen entre lo que eres y lo que te gustaría ser hasta que acabas por no ser tú mismo” (O’Neill, 1986: 117); de esta frase, extraemos el sentimiento de fracaso de los personajes, pues ninguno ha conseguido ser lo que quería: James, el padre, es un actor acabado de prestigio en otro tiempo, obsesionado con el dinero; Mary ha tenido una vida desdichada y nómada siguiendo a su marido en las giras, perdió a su segundo hijo y ha desarrollado una persistente adicción a la morfina; Jamie, el hermano mayor, que no encuentra su sitio en el mundo, vive desencantado, sumido en el alcohol y derrochando; y Edmund, el hermano menor, es un joven con talento artístico, pero también con filiación por el alcohol, que durante la obra descubrirá su caída en la tuberculosis:

EDMUND. (*Angustiado*). ¡Mamá! ¡No! [...] Todas estas historias de lo mucho que me quieres cuando ni siquiera estás dispuesta a escuchar lo que intento decirte sobre lo mal...

MARY. [...] No te quiero escuchar porque sé que no tiene importancia. Son mentiras de Hardy. [...] Eres igual que tu padre, cariño. Te encanta hacer escenas trágicas para llamar la atención. (*Una risita*). Si te diera pie, empezarías a decirme que te estás muriendo.

EDMUND. Hay quien se muere. Tu propio padre...

MARY. (*Cortante*). ¿Por qué lo tienes que mencionar? No hay punto de comparación. Mi padre tenía tuberculosis. (*Furiosa*). No me gusta que te pongas macabro. ¡Te prohíbo que me hables de la muerte de mi padre! ¿Has oído?

EDMUND. [...] Sí, mamá, te he oído muy bien. [...] ¡A veces es muy difícil tener que aceptar que tu propia madre es una drogadicta! (O’Neill, 1986: 164-165).

La familia Tyrone vive en el reproche y la ocultación, haciendo referencia continua a lo que es, lo que podría haber sido y lo que no será: “El pasado es el presente, ¿no? También es el futuro. Todos nos queremos engañar, pero la vida no nos lo permite” (O’Neill, 1986: 137), siempre en perpetua sospecha:

MARY. ¿Por qué me miras de esa manera? (*Se lleva las manos al pelo*). ¿Estoy despeinada? Estaba tan cansada por la mala noche que he pasado que me he echado un rato. Me dormí un poquito y me ha sentado muy bien. [...] ¡Deja de mirarme, por favor! Parece que me acusas de... (*En tono pacificador*). ¡James, no comprendes que...!

TYRONE. (*Hastiado y con ira*). ¡Lo que comprendo es que me he comportado como un idiota al confiar en ti! (*Se aparta de ella y se sirve una generosa ración de whisky*).

MARY. [...] No sé qué quieres decir con eso de «confiar en mí». Sólo he sentido desconfianza y sospechas por tu parte. [...] ¿Por qué sigues bebiendo? Creía que antes de comer solamente te tomabas uno [...] Ya sé lo que va a pasar. Esta noche estarás borracho. Bueno, tampoco será la primera vez ¿verdad? (O'Neill, 1986: 122-123).

Mary, aunque intenta ocultarlo, no se ha recuperado de su adicción: como ella con la morfina, los personajes masculinos ahogan en alcohol sus problemas, recurriendo a ello cuando no quieren ocuparse de éstos: supone, por tanto, una válvula de escape, pero a la vez estas adicciones son una causa más de sus males, pues obstruye las vías comunicativas, los reprime. De igual forma, el que toda la acción se lleve a cabo en un espacio único, el salón de la casa estival de los Tyrone, imprime una sensación de opresión a los personajes, ya que ninguno “puede expresar su angustia coherentemente ni permitir que salga a la luz pública” (Fernández, 2006: 9), es decir, parecen no poder escapar a su incomunicación y poco a poco van adentrándose en la noche, pues cuando salen de la casa es para acudir al bar, al doctor Hardy o para ir a otra estancia a drogarse, como Mary después de «acceptar» la enfermedad de Edmund:

TYRONE. (*Con aspereza*). ¿Conque subes a por más de ese maldito veneno, eh? Antes de que acabe la noche vas a parecer el espectro de un loco.

MARY. (*Empieza a alejarse, impersonal*). No sé de qué estás hablando, James. Cuando bebes dices unas cosas tan espantosas... Como Edmund y Jamie. (O'Neill, 1986: 168).

Asimismo, es necesario resaltar la culpa como uno de los elementos que mejor explican la incomunicación de los Tyrone; y es que, detrás de todos sus conflictos, podemos ver cómo todos y cada uno de ellos culpan al otro de sus calamidades, sin asumir la suya propia, aunque a la vez estén atenazados por la misma:

EDMUND. (*Intenta mirarle a los ojos*). ¡Mamá, por favor, escucha! Quiero pedirte una cosa. Sólo acabas de... de... empezar. Todavía puedes dejarlo. Si lo intentas lo conseguirás. Todos te ayudaremos. Haré lo que quieras. Por favor, mamá...

MARY. (*Suplicante*). ¡Por favor, no hables de lo que no sabes!

EDMUND. (*Desanimado*). Bueno. Me callo. Ya sabía que no iba a servir de nada.

MARY. (*Obstinada*). Además, no sé qué quieres decir. Eres la persona menos indicada para decir nada. Nada más volver yo del sanatorio, te pusiste enfermo. El médico me dijo que no debía angustiarme por nada, y desde que llegué no he hecho otra cosa que preocuparme por tu culpa. (O'Neill, 1986: 141).

El lenguaje que la familia emplea va en la línea de esta incomunicación, muchas frases en el comienzo quedan incompletas o dan rodeos: prefieren abrazar el cinismo antes que la verdad, por lo que, durante el avance de la obra y de las horas, este lenguaje de subterfugio evoluciona a la rabia y, por último, a la resignación y el silencio:



TYRONE. [...] Todo esto me importaría menos si, por lo menos, te viera agradecido. Pero lo único que obtengo en pago es que me llames tacaño, que te metas con mi profesión y que te burles de todo el mundo. Excepto de ti mismo, claro.

JAMIE. Eso último no es verdad [...]. Las cosas que me digo a mí mismo, no las oyes.

TYRONE. (*Le mira perplejo y cita mecánicamente*). «La ingratitud, la peor de las plagas».

JAMIE. Me lo veía venir. ¡Dios mío, cuántos millones de veces...! (*Calla, hastiado de discutir, y se encoge de hombros*). Vale, papá, soy un inútil. Lo que tú digas, con tal de que te calles. (O'Neill, 1986: 93).

En definitiva, los personajes de *Largo viaje hacia la noche* son conscientes de la farsa que atraviesan, de que no pueden –y quizá no quieren siquiera, porque de ese modo no tendrían justificación para cargar a los otros con sus miserias– superar su incomunicación en modo alguno:

MARY. [...] Me he convertido en una embustera. Hubo un tiempo en que jamás mentía. Ahora tengo que hacerlo, especialmente a mí misma. Pero no puedo esperar que me comprendas porque incluso yo no me entiendo. Nunca he entendido nada, excepto una vez, [...] cuando descubrí que mi alma ya no me pertenecía. Pero algún día volveré a encontrarla. [...] Naturalmente, esto tampoco te lo crees. (O'Neill, 1986: 142).

Tras la II Guerra Mundial, Tennessee Williams –al que trataremos después– y Arthur Miller [1915-2005] toman el testigo de O'Neill en la escena norteamericana. En este último, es la crítica social un pilar un fundamental de su obra; razón por la que la incomunicación se filtra en sus personajes, que recorren ese mundo viciado contra el que Miller reacciona: lo vemos en *Todos eran mis hijos* con la aparentemente modélica familia Keller, en la que Joe, el patriarca, oculta su implicación en la entrega de una pieza defectuosa que causó el accidente mortal de veintiún hombres durante la II GM, lo cual se achacó a su socio y vecino Steve, recluido en prisión; Kate, su mujer, que soterra y se niega la posible culpa de Joe, y espera infructuosamente el regreso de Larry, su hijo mayor, que ha sido dado por desaparecido en combate desde hace ya tres años; y Chris, el hijo menor, que se enamora y es correspondido por Ann, hija del ex-socio de Joe y la que fue novia de su hermano Larry, conformando un amor al que Kate se niega. Lo vemos también en *Las brujas de Salem* con el fanatismo y el histerismo colectivo que, disfrazando las rencillas internas del pueblo, desencadenan las indiscriminadas acusaciones de brujería; en *Panorama desde el puente* con el proceder de Eddie Carbone, que se enamora de su sobrina y traiciona su propio código ético al convertirse en delator movido por los celos; y también en *Después de la caída* con Quentin y los recuerdos de sus experiencias sentimentales fallidas y tormentosas con Louise y Maggie, con las que estuvo casado, mientras se plantea si debe casarse o no con Holga (Miller, 2015a).

Pero, además de en estas obras, podemos rastrear la incomunicación del ser humano especialmente en *Muerte de un viajante*, en la que el Miller confronta las expectativas creadas por el sueño americano contra la realidad vital de los personajes, mostrando así la cara oculta del fracaso mediante su protagonista, Willy Loman, un viajante comercial a las puertas de la jubilación, que se debate entre la persecución obsesiva del éxito y su propia autodestrucción: Willy transmite a sus hijos Biff y Happy sus valores de aspiración al éxito con ahínco, proclama que si gustas a la gente todas las puertas se abren para ti, y habla sobre su capital importancia en el trabajo, pero el éxito de Willy no es tal, pues le asedian las deudas, el tiempo en que se sentía valorado y tenía ilusiones ha pasado, y se siente cansado; y, por ello, Willy vive en la frustración y el autoengaño, creando a su alrededor un mundo de mentiras que él mismo acaba por creer, quizá como defensa ante su propia realidad vital, y que causan una infranqueable incomunicación entre su familia y él:

BIFF: ¡Oh, papá, me gustaría tanto acompañarte alguna vez!

WILLY: En cuanto llegue el verano.

HAPPY: ¿Lo prometes?

WILLY: [...] Os enseñaré todas las ciudades. [...] Me conocen en toda Nueva Inglaterra. La mejor gente. Y cuando os lleve conmigo, será «ábrete, Sésamo» [...] ¿Sabéis por qué, chicos? Porque tengo amigos. Puedo aparcar el coche en cualquier calle de Nueva Inglaterra y los guardias lo protegen como si fuese suyo. (Miller, 2015b: 17).

Incluso, cuando acude a solicitarle a su jefe —el hijo de su antiguo jefe— un puesto fijo en Nueva York para no seguir viajando, no solo no le escucha, sino que lo despide de la empresa en la que ha trabajado durante treinta y seis años porque su promedio de ventas ha bajado: “No puedes comerte la naranja y tirar la piel... ¡Un hombre no es una fruta!” (Miller, 2015b: 50). Desesperanzado, la idea del suicidio —que finalmente cometerá— cruzará su mente recurrentemente: “Después de las carreteras, los trenes, las citas y los años, acabas valiendo más muerto que vivo” (Miller, 2015b: 60), parejamente a las continuas alucinaciones que sufre, que le separan de los demás y de las que éstos se percatan, en las que rememora el pasado o charla con su exitoso y difunto hermano Ben:

BIFF: ¿Me dejarás explicártelo de una vez?

HAPPY: ¡Déjale!

WILLY: ¡Dime lo que ha ocurrido!

BIFF. (A HAPPY). ¡No puedo hablar con él!

*(Se oye el sonido vibrante de una sola trompeta. Una luz verde ilumina la casa y la envuelve en una atmósfera de noche y ensueño. Entra en el escenario BERNARD, adolescente, y llama a la puerta de la casa).*

BERNARD ADOLESCENTE. (*Muy exaltado*). ¡Señora Loman! ¡Señora Loman!

WILLY: [...] ¡No, no! ¡Mira que suspender las matemáticas!

BIFF: ¿Qué matemáticas? ¿De qué me estás hablando? (O'Neill, 2015b: 67).

Y es que Willy navega entre el presente y el pasado, rehúsa aceptar su realidad y, por ello, vive alienado en una sociedad capitalista y deshumanizada que liquida su identidad y le excluye: “Viaja más de mil kilómetros, y cuando llega a su destino nadie le conoce, nadie le da la bienvenida” (Miller, 2015b: 34), dentro de un mundo que no reconoce: “La calle está llena de coches. No corre un soplo de aire fresco en todo el barrio. Ya no crece la hierba, no puedes cultivar una zanahoria en el patio trasero. Debería haber una ley contra los bloques de pisos” (Miller, 2015b: 8); Miller, así, contrapone la pureza de la naturaleza a la ciudad desarrollada y capitalista, que hace estar a Willy fuera de sí, como arrojado al mundo, y que le impone un sistema que le arroja como una colilla: por eso, querrá comprar semillas y plantarlas.

Pero hay otro ingrediente más que causa la incomunicación de los personajes en *Muerte de un viajante*: años atrás, Willy, para reforzar su autoestima y tratar de curar su soledad, mantiene un affaire con una mujer, lo cual es inesperadamente descubierto por un joven Biff, que a partir de entonces concibe como una farsa los valores inculcados por su padre, suponiendo ello un punto de inflexión en su vida:

WILLY. [...] Necesitas esas décimas para ir a la Universidad de Virginia.

BIFF. No voy a ir.

WILLY. ¿Qué dices? Si no consigo que te cambie la nota, irás a la escuela de verano. Tienes todo el verano para...

BIFF. (*Con un sollozo*). Papá...

WILLY. (*Afectado*). Hijo mío... [...] Ella no significa nada para mí, Biff. Me sentía solo, terriblemente solo.

BIFF. ¡Le has dado las medias de mamá! [...] ¡Eres un farsante! ¡Un puñetero farsante! (Miller, 2015b: 75).

De esto modo, se produce una brecha insalvable entre los dos, viéndose así que, verdaderamente, “las ramificaciones del problema vital de fondo se muestran en la desestructuración e incomunicación familiar” (Martínez, 2017): Biff, a partir de entonces, sentirá un profundo rencor hacia su padre, quien le considera su hijo predilecto, pues la farsa a la que despierta no se resume en su infidelidad, sino en toda su existencia, y por causa la desazón consiguiente, su prometedora carrera deportiva y universitaria acabará frustrada y no conseguirá establecerse; Happy, que sigue los valores de la búsqueda del éxito de su padre, trata constantemente de recibir atención de él sin conseguirlo y vive desorientado y alternando con mujeres casadas; y Linda, que quiere sinceramente a su marido, desconoce su infidelidad y zurce sus medias, mientras Willy –que lleva esta culpa y la vida truncada de Biff a cuestas-, regalaba nuevas a su amante:

WILLY. Te compensaré por todo, Linda.

LINDA: No tienes que compensarme por nada, querido. Lo estás haciendo muy bien, mejor que...

WILLY. (*Al ver que ella está zurciendo*). ¿Qué haces?

LINDA: Estoy zurciendo las medias. Son tan caras...

WILLY. (*Se las quita, enojado*). ¡No voy a permitir que zurzas medias en esta casa! ¡Tíralas! (Miller, 2015b: 23).

Linda, como vemos, alienta cariñosamente a Willy cuando éste trata de aceptar su realidad, negándole sin saberlo la posibilidad de hacerse entender y culpando al sistema y a sus hijos de sus obstáculos: “¿Es ésta la recompensa, darse la vuelta a los sesenta y tres años y ver a sus hijos, a los que quería más que a su vida, el uno hecho un gorrón y un mujeriego...?” (Miller, 2015b: 35), mientras que, mostrando el conflicto generacional, Biff le achaca a él sus errores: “Sus sueños estaban equivocados. [...] Nunca supo quién era” (Miller, 2015b: 87). Nadie en la familia Loman ha conseguido ser quien quería y, bajo ello, la incomunicación entre sus miembros se acrecienta.

Olvidado por todos y viejo, solo Charley, su único amigo, le ofrecerá trabajo, pero éste –orgullosa, a pesar de que le pide dinero– se niega a aceptarlo, porque supondría admitir que su vida ha sido una completa farsa, que nunca destacó y que ha fracasado, pues Charley ha triunfado con los pies en la tierra, sin intentar gustarle a los demás:

WILLY. Ya tengo un empleo.

CHARLEY. ¿Sin sueldo? ¿Qué clase de empleo es un trabajo sin sueldo? (*Se levanta*). Ya está bien, amigo, no soy ningún genio, pero cuando alguien se burla de mí lo veo.

WILLY. ¿Que me burlo, dices?

CHARLEY. ¿Por qué no quieres trabajar para mí?

WILLY. Pero ¿qué te pasa? Ya tengo trabajo.

CHARLEY. Entonces, ¿por qué vienes aquí cada semana?

WILLY. (*Levantándose*). Muy bien, si no quieres que venga...

CHARLEY. Te estoy ofreciendo un empleo.

WILLY. ¡No quiero para nada tu puñetero empleo! (Miller, 2015b: 59).

Así, Willy, con su capacidad para comunicarse anulada, preferirá suicidarse antes que afrontar la realidad y tomar responsabilidades. Arthur Miller, quizá con vívida anticipación, dirá al respecto de *Muerte de un viajante*:

El que siga habiendo tantos Willy Loman en el mundo se debe a que el hombre se supedita a las imperiosas necesidades de la sociedad o de la tecnología aniquilándose como individuo. De seguir así, dentro de unos años la marginalidad puede alcanzar a media humanidad. (En Giralt, 2013).

Ya a finales de los años 50 y principios de los 60, surgirá otra figura clave en la escena estadounidense, en el que la incomunicación vuelve a ser un pilar fundamental: Edward Albee [1928-2016], cuya obra cabalga entre el teatro del absurdo y la tradición del realismo norteamericano. Podemos considerar a Albee un “fustigador de los

convencionalismos sociales, a los que pone en evidencia desde varios ángulos, y muy particularmente desde la perspectiva sexual“, y en el que, además, se rastrea una preocupación persistente por “el problema de la incomunicación entre los hombres” (Gómez García, 2007: 27). Y es que, desde su primer texto, *Historia del zoo*, vemos esta constante: un domingo cualquiera, Peter, un hombre conformista y metódico de mediana edad, es abordado en el parque mientras lee por Jerry, un hombre joven, rebelde y desordenado, quien comienza y “fuerza” una conversación con él, que desea volver a su lectura; ya en este intento inicial de los personajes para comunicarse de un desconocido con otro, observamos los problemas a los que cada uno se enfrenta para alcanzar un proceso comunicativo de cualquier tipo:

JERRY. No me gusta mucho la parte oeste del parque.

PETER. ¿No? (*Ahora, algo prudente, pero interesado*). ¿Y por qué?

JERRY. (*Ausente*). No lo sé.

PETER. Bueno. (*Vuelve a su lectura*).

JERRY. (*Se detiene por unos segundos, observa a Peter, quien finalmente le devuelve la mirada, perplejo*). ¿Le importa?

PETER. (*Evidentemente molesto*). Pues no, no.

JERRY. Sí, sí le importa.

PETER. (*Pone su libro a un lado, apaga la pipa y sonríe*). No, sinceramente.

JERRY. Hace... Hace buen tiempo. (Albee, 1991: 8).

Mientras que Peter tiene un empleo estable como editor literario, está casado, tiene dos hijas y vive *dentro* de lo que la sociedad establece —es decir, según los códigos y reglas que ésta dicta—, Jerry ha tenido una vida familiar caótica, no tiene lazos estables y lleva una vida marginal *fuera* de esos límites convenidos, alejado del sueño americano. Por tanto, en esta charla, en la que primero Jerry someterá a una suerte de interrogatorio a Peter y más tarde él mismo contará detalles sobre sí mismo, contemplamos la confrontación de dos hombres aparentemente antagónicos:

JERRY. [...] Ande, Peter, dígame lo que piensa.

PETER. (*Agotado*). No... No comprendo lo que... No creo que yo... (*Ahora casi con lágrimas*). ¿Por qué me contó todo esto?

JERRY. ¿Cómo que por qué?

PETER. ¡No comprendo!

JERRY. (*Furioso pero persuasivo*). ¡Mentira!

PETER. [...] No quiero oírlo más. Yo no le comprendo a usted, ni a su patrona, ni al perro de ella... (Albee, 1991: 37).

Peter no comprende “la historia del perro” que Jerry acaba de contar porque sus estándares de vida son opuestos, porque lleva una vida pasiva y recta que no se cuestiona porque no ha tenido necesidad de ello o, quizá, porque, sencillamente, prefiere no plantearse su posición en el mundo; la historia que Jerry narra es una metáfora sobre las

imposibilidades del ser humano para comunicarse, de la desconfianza y el miedo hacia el otro y del aislamiento, del que Jerry, que lo padece, es muy consciente:

Yo había tratado de querer y había tratado de matar y ambas cosas habían fracasado. Yo esperaba..., yo no sé realmente por qué esperaba que..., el perro comprendiera algo..., y mucho menos mis motivos... Yo esperaba que el perro comprendiese... (PETER parece hipnotizado). Es que..., es que si uno no puede entenderse con las personas, hay que empezar con algo. ¡Con animales! [...] ¿No lo comprende? Para una persona debe existir algún medio de tratar con algo. Si no con la gente, con algo. (Albee, 1991: 34).

Sin embargo, y paradójicamente, descubriremos que ambos personajes están unidos por su soledad e incomunicación con el resto: en Jerry, esto nace de una existencia atormentada y mísera desde su niñez, pues proviene de un hogar desintegrado y fue huérfano tempranamente, y ahora vive en una miserable casa de huéspedes en la que no tiene contacto con nadie, sin poder alcanzar ninguna relación: “Nunca he sido capaz de tener relaciones sexuales o, ¿cómo se dice?, de hacer el amor con alguien más de una sola vez” (Albee, 1991: 19); por otro lado, en Peter nace de una existencia tediosa, reprimida y carente de motivaciones, en la que ni siquiera tiene un perro como desearía, sino periquitos, y tampoco un hijo varón, como él quisiera seguir intentando, o al menos poder editar títulos literarios, no de texto; en definitiva, en ambos nace de una vida falta de sentido, marcada por una total insatisfacción. Todo ello desemboca y se hace patente cuando Jerry, tras el monólogo, disputa violentamente a Peter el banco en que se sienta, increpándole, hostigando su modo de vida burgués y calificándole de “vegetal”:

PETER. [...] Usted no necesita este banco en absoluto.

JERRY. Sí, sí lo necesito.

PETER. (*Temblando de ira*). He venido aquí durante años; he pasado horas de gran placer, de gran satisfacción, justo aquí. Y eso es muy importante para un hombre. Soy un hombre responsable, ya soy un adulto. Este es mi banco y usted no tiene ningún derecho para quitármelo.

JERRY. Entonces luche por él. Defiéndase; defienda su precioso banco. (Albee, 1991: 45).

Finalmente, Jerry saca un cuchillo que entrega a Peter y le insta a actuar contra él en una lucha animal por la posesión del banco: será él mismo el que se precipite sobre el arma, revelándose que lo que buscaba era acabar con una existencia atribulada y sinsentido: “Gracias, Peter. Lo digo en serio. Muchas gracias. (PETER se queda atónito. No puede moverse. Está ido). Ah, Peter, temí asustarte. (*Procura reírse*). No sabes cuánto he temido que te fueras y me dejaras” (Albee, 1991: 47); y, a la vez, aunque cruel, hacerlo creando un vínculo con alguien, como única y desesperanzada manera de alcanzar, por fin, el ansiado contacto comunicativo, y hacer consciente a Peter de su existencia. Albee, así, “lanzó al teatro su visión propia del medio social que le rodeaba y el

problema más agudo que encontraba en ella: el rompimiento de la comunicación” (Otilio Umaña, 1980: 128); un problema que define incluso el propio título de la obra, *Historia de un zoo*, donde los hombres, como si estuvieran encerrados en jaulas, no consiguen comunicarse genuinamente unos con otros.

Posteriormente, el autor abordará *¿Quién teme a Virginia Woolf?*, en el que se trata el enfrentamiento sin cuartel de un matrimonio maduro, formado por Martha y George: él es un hombre sarcástico, profesor asociado en una universidad en la que, el rector, es el padre de Martha, una mujer dominante y temperamental; ambos son inteligentes y aún apuestos, y ninguno ha satisfecho sus expectativas vitales. Una noche, tras una fiesta del trabajo, Martha invita a su casa a Nick y Honey, otro matrimonio más joven, ante los que deliberadamente ambos jugarán a aniquilarse mutuamente, en un uso patente de la lengua como arma destructora:

MARTHA. [...] Pues eso, me casé con el hijo de perra, y lo tenía todo pensado [...]. Algún día tomaría el relevo... Primero en el departamento de historia, y luego, cuando papá se retirase, toda la universidad... [...] ¿Ya te vas enfadando, querido? ¿Eh? (*Continúa*). Así se suponía que serían las cosas. De lo más simple. Y a papá también le parecía una idea bastante buena. [...] ¡Hasta que le observó un par de años! (A GEORGE). ¿Más enfadado? (*Continúa*). Hasta que le observó un par de años y empezó a pensar que después de todo no eran buena idea... que quizá a George le faltase empuje... ¡que no lo tenía en absoluto!

GEORGE. (*Que sigue dando la espalda a todos*). Basta ya, Martha.

MARTHA. (*Despiadadamente triunfante*). ¡Por ahí! Ya ves, George no tenía mucho... empuje... no era especialmente agresivo. De hecho lo que era, era una especie de... [...] ¡FRACASADO! Un gran... FRACASADO.

*Golpe estruendoso después de FRACASADO, GEORGE rompe una botella contra el minibar y se queda ahí, todavía de espaldas al resto, mientras sostiene lo que queda de la botella por el cuello. Hay un silencio.* (Albee, 2000: 148-149).

Martha y George juegan según reglas preestablecidas por ellos, encuentran en lo lúdico de ello su única manera de intentar comunicarse, de enfrentar algo común: dado que no son capaces de comunicarse sin herirse, sin competitividad, prefieren contar con unos *voyeurs* ante los que realizar su espectáculo lúdico, que sin embargo los invitados no conocen y en los que, por tanto, no deciden participar voluntariamente, por lo que también una distancia insalvable se abre entre todos los personajes de la obra, pues Honey y Nick, el más utilizado, no entienden sus bromas privadas, sus mentiras, sus códigos propios e, incluso, no saben cuándo es juego y realidad, como tampoco el espectador: “Bah, qué sé yo cuando estáis mintiendo o qué” (Albee, 2000: 210), porque ambos mienten constantemente y, como Nick, no sabemos qué es verdad y qué no:

MARTHA. Jamás, en toda tu puta vida, has estado en el Mediterráneo... Nunca...

GEORGE. ¡Claro que sí! ¡Mis papás me llevaron allí como regalo de graduación!

MARTHA. ¡Nanay!

NICK. ¿Eso fue después de que los mataras?

GEORGE y MARTHA *se dan la vuelta y le miran; hay una pausa breve y desagradable.*

GEORGE. (*Desafiante*). Puede.

MARTHA. Eso; y también puede que no.

NICK. ¡Por Dios! (Albee, 2000: 211).

En sus juegos, George y Martha usan para servir a sus propios intereses lo que conocen del otro, sus debilidades y miserias, para abrir brecha en ellos, lo cual les aleja cada vez más, dado que cabe la humillación descarnada entre los dos -y también hacia los invitados-, la violencia psicológica, la manipulación del otro, la seducción deliberada de Martha a Nick, etc., aunque, como vimos en el primer fragmento, los personajes se rebelen ante esto continuamente, pues lo lúdico de estos juegos que han creado no consigue salvar la incomunicación entre ambos:

GEORGE. [...] Eres un monstruo... Eso es.

MARTHA. Soy chillona y soy vulgar, y en esta casa llevo los pantalones porque alguien tiene que llevarlos, pero *no soy* un monstruo. Para nada.

GEORGE. Eres una malcriada, caprichosa, malévola, guarra, borracha.

MARTHA. ¡CHAS! Hizo chas. Mira, no voy a esforzarme más... Ya no. Hubo un instante [...] en el que podría haber hecho contacto, cuando podíamos habernos ahorrado toda esta mierda. Pero ya ha pasado y no pienso seguir intentando.

GEORGE. [...] Una vez al mes surge el malentendido, Martha, la muchacha de buen corazón debajo de la costra, la señorita que volverá a florecer con un toque de ternura. Y me lo he creído más veces de las que quiero recordar [...]. No te creo... Ya no te creo. [...] Ya no existe ese instante en el que podemos..., reconciliarnos. (Albee, 2000: 187).

Se detecta en ellos, pues, una conducta pasivo-agresiva con tintes de dependencia tóxica, un desprecio del otro como consecuencia del propio desprecio que sienten hacia ellos mismos; es decir, un proyectar su frustración y dolor sobre ese alguien que tienen más cerca y que necesitan:

MARTHA. [...] En toda mi vida, solo un hombre... me ha hecho feliz. ¿Lo sabías? ¡Uno! [...] George; mi marido.

NICK. (*No la cree*). Bromeas. [...] ¿Él? [...] (*Como siguiéndole la broma*). Claro; claro.

MARTHA. [...] ¿Siempre te fías solo de las apariencias? [...] George, que anda por ahí, en la oscuridad... George, que es bueno conmigo, y a quien trato a patadas; que me comprende y a quien rechazo; [...] que quiere hacerme feliz, y yo no quiero ser feliz; y también sí, quiero ser feliz. Pobre George, pobre Martha, triste. (Albee, 2000: 204-205).

Aunque, en ocasiones, los personajes parecen querer comprenderse, los intentos se cortan pronto. Así, la incomunicación creciente de esta noche responde a que rompen y se saltan las reglas y pierden el control de sus juegos. Concretamente, Martha habla del



hijo inventado de ambos, algo que habían acordado dejar en secreto y contra lo que George le había prevenido ya antes; y eso hace saltar una tensa velada, ya de por sí regada de alcohol, por los aires:

HONEY. Que cuándo... ¿Cuándo llega... tu hijo... a casa? (*Risita*).

GEORGE. Ahhhh. (*Con demasiada formalidad*). ¿Martha? ¿Cuándo vuelve a casa nuestro hijo?

MARTHA. No importa.

GEORGE. No, no... Quiero saberlo... Lo has sacado a colación. ¿Cuándo vuelve a casa, Martha?

MARTHA. Digo que no importa. Siento haber sacado el tema.

GEORGE. A él..., no el tema. Has sacado a nuestro hijo. [...] ¿Cuándo hará su aparición el cabroncete? ¿Eh? Porque mañana es algo así como su cumpleaños, ¿no?

MARTHA. [...] El gran problema de George con él... ¡Ja, ja, ja, ja! Con nuestro hijo, con nuestro gran hijo, es que en el fondo, en los pliegues más recónditos de su alma, no está del todo seguro de que sea hijo suyo.

GEORGE. [...] Dios santo, cuánta vileza... (Albee, 2000: 141-142).

Y es que, durante toda la obra, jugamos en dos niveles, realidad e ilusión, que asfixian las posibilidades comunicativas de los personajes: los límites se difuminan, George y Martha se refugian en la ilusión para evadirse de las miserias de su matrimonio:

MARTHA. Fantasía o realidad, George; no conoces la diferencia.

GEORGE. No; pero tenemos que actuar como si la conociéramos.

MARTHA. Amén. (Albee, 2000: 212).

Pero es esta misma ilusión la que les acaba devorando, pues dependen de su hijo “fabricado” para sostenerse; es por eso que George mata al hijo para acabar con la ilusión, para traer a la realidad y exorcizar a Martha:

GEORGE. Nuestro hijo ha... muerto. (*Silencio*). Se... mató... al caer la noche... [...] En un camino vecinal, con su permiso de conducir recién sacado en el bolsillo, dio un giro, para esquivar un puercoespín y se dio de golpe contra un...

MARTHA. (*Furia rígida*). ¡ESO... NO... VALE!

GEORGE. [...] (*Sereno, distante*). Creo que estaba en la obligación de decírtelo.

MARTHA. [...] (*Temblando de ira y desolación*). ¡No! ¡No! ¡Eso no vale! ¡Eso no lo puedes decidir por tu cuenta! ¡No pienso permitirte! (Albee, 2000: 226-227).

En *¿Quién teme a Virginia Woolf?* la incomunicación entre los personajes parece surgir, no solo de su crueldad, sino de unas expectativas vitales, conforme a los estamentos sociales y laborales y al concepto de familia ideal americano, fracasadas: George y Martha no pueden tener hijos por infertilidad y George no alcanza el éxito profesional deseado, con lo cual las expectativas maritales de Martha no se alcanzan, así como tampoco el afecto deseado por su padre.

De la misma forma, también existe, como descubriremos, una profunda incomunicación entre Nick y Honey, que, como revela él a George, que se lo sonsaca para poder jugar después, se casan porque ella se inventa un embarazo y a él le interesa el dinero de su padre: “No puede decirse que hubiera ninguna... *pasión* especial entre nosotros, ni siquiera al principio... de nuestro matrimonio, digo” (Albee, 2000: 160). En cualquier caso, cuando éstos se van, George y Martha deben volver a lidiar con su soledad e incomunicación por sí mismos:

MARTHA. ¿Era..., era necesario?

GEORGE. (*Pausa*). Sí.

MARTHA. No sé.

GEORGE. Llegó..., el momento. [...]

MARTHA. ¿Solos? [...] ¿No crees que quizá podríamos...?

GEORGE. No, Martha. [...] ¿Estás bien?

MARTHA. Sí. No. (Albee, 2000: 231).

Nótese, por último, la influencia del lenguaje en la incomunicación de esta obra, pues éste “muestra en todo momento inestabilidades; las palabras se hacen concretas, al tiempo que su significado se hace incierto”, no sirve para construir, sino para destruir y esconderse tras él, por lo que “tiende a perder su lógica y su coherencia, y a menudo encontramos, en contraste con la precisión que rige los momentos lúcidos de los personajes, frases rotas, inacabadas, gritos e interrupciones” (Mira, 2000: 68).

Tras Edward Albee, es importante mencionar a autores norteamericanos como Sam Shepard [1943-2017], con obras como *Buried Child*, *True West*, *Locos de amor* o *Curse of the Starving Class*, que surge de la contracultura del país y cuyo reflejo de la incomunicación del hombre posterior a los años 60 tiene que ver con el cinismo y el desencanto del sueño americano y la quiebra de las relaciones familiares y sentimentales, y en cuyo teatro abundan los personajes derrotados y alienados como consecuencia de lo anterior (Mora, 2017); y también David Mamet [1947], autor de títulos como *American Buffalo*, *Perversión sexual en Chicago*, *Oleanna*, o *Glengarry Glen Rose*, en los que la incomunicación se plasma a partir del abordaje de temas como el poder, la amoralidad, la sexualidad y la crítica a los estamentos sociales, con un estudio crudo del hombre posmoderno y un estilo muy particular de diálogo, el llamado «Mamet-speak», basado en la agilidad, las frases incompletas y el sobreentendimiento, la rudeza, la manipulación del lenguaje y el cinismo, y, por tanto, decisivo en la incomunicación de muchos de sus personajes (TV Tropes, 2010).

### 3.1.3.3. Teatro existencialista

Especialmente en Francia, bajo los auspicios de Jean-Paul Sartre y también practicado por Albert Camus, el teatro existencialista surgirá como corriente artística en la década de los años 40 del s. XX, en plena II Guerra Mundial, desarrollándose durante y posteriormente al conflicto como consecuencia directa de éste. Su base filosófica, el existencialismo, surgido en el s. XIX y con gran recorrido artístico, gira sobre...

...la *angustia* permanente en el ámbito social, la *incomunicación* entre los individuos y el *destino del hombre* en un medio tan hostil. Ante la adversidad del mundo, de lo único que puede estar segura la humanidad es de la débil existencia en que está inmersa. [...] La sociedad está condenada al sufrimiento sin que pueda evitarlo, los valores quedan proscritos y una atmósfera de pesimismo envuelve la condición humana. Estas ideas prevalecen en el teatro existencialista, que se toma como tribuna filosófica, y en la cual se expresa la crisis de nuestro tiempo. (Correa Pérez y Orozco Torre, 2004: 502).

Sartre, como ya vimos al preguntarnos sobre la naturaleza de la incomunicación y más tarde al abordar su novela *La náusea*, y Camus, del que comentamos su obra teatral *El malentendido* y su novela *El extranjero*, realizarán, por tanto, un «teatro de ideas» que se pregunta acerca de la condición humana, de la carencia de un propósito vital por el propio sinsentido del mundo. La incomunicación toma un peso fundamental sobre estos principios, pues sitúa al hombre en una existencia absurda marcada por el tedio al que el ser humano ha sido arrojado, pero, según Sartre, sobre el que tiene plenas responsabilidades de sus elecciones, pues “el hombre está condenado a ser libre; condenado, porque no se ha creado a sí mismo, y sin embargo, por otro lado, libre, porque una vez arrojado al mundo es responsable de todo lo que hace” (Sartre, 2009: 43); pero esta responsabilidad no es solo individual, cada acto compromete aunque sea en pequeña proporción a toda la humanidad y siempre estamos expuestos a la mirada del otro, por lo que la angustia acompaña siempre al hombre como consecuencia de esta carga. De igual forma, si asumiéramos, como Sartre desde su ateísmo, que “Dios no existe, [entonces] todo está permitido y, en consecuencia, el hombre está abandonado, porque no encuentra ni en sí ni fuera de sí una posibilidad de aferrarse” (Sartre, 2009: 42), por lo que estamos solos, sin justificación para lo que decidamos, y el desamparo nos embargará cuando elijamos -aunque elijamos no elegir, porque ello ya es una elección- y la desesperación nos visitará cuando nuestra elección no cumpla con las expectativas, porque no todo depende de nuestra voluntad, pues hay un “conjunto de probabilidades que hacen posible nuestra acción” o no (Sartre, 2009: 52).

Todos estos detalles encontramos en *A puerta cerrada*, que nos presenta a tres personas conducidas por un camarero a un cuarto cerrado con llave; pronto el lugar se revelará como el infierno y sabremos que Garcin, Estelle e Inés han muerto. No saben qué hacen juntos, no se conocen y no comparten los mismos puntos de vista, gustos o estratos sociales. Todos esperan ser torturados, pero ninguno dice ser el verdugo y el camarero les dice que no esperan a nadie más, por lo que llegan a la conclusión de que “el verdugo es cada uno de nosotros para los otros dos” (Sartre, 1981: 92). Al principio, contemplan todo aquello que ocurre en el mundo de los vivos que les concierne específicamente, pero en la medida en que éstos continúan sus vidas, los tres quedan abandonados a sí mismos y a los otros dos; y aunque primeramente acuerdan aislarse los unos de los otros, se dan cuenta de esta imposibilidad y la tortura entre los tres comienza a darse, pues se percatan de que ver a los demás, implica ser visto permanentemente por los otros:

ESTELLE. Déjenme tranquila. Me asustan. ¡Quiero irme! ¡Quiero marcharme de aquí! (*Se precipita hacia la puerta y la sacude*).

GARCIN. Vete. Por mí, estupendo. Solo que la puerta está cerrada por fuera.

ESTELLE. (*Oprime el timbre; la campanilla no suena*. INÉS y GARCIN *ríen*. *Se vuelve hacia ellos, apoyada en la puerta. Con voz ronca y lenta*). Son ustedes asquerosos.

INÉS. Absolutamente asquerosos. ¿Y? Así que el tipo se mató por ti. ¿Era tu amante?

GARCIN. Por supuesto que era su amante. Y quiso tenerla para él solo. ¿No es cierto? (Sartre, 1981: 107).

Los tres repasan el porqué de sus condenas, son desnudados por la mirada del otro que muestra su verdadero ser, y sabremos por sus palabras, confesiones, descubrimientos y hechos que los han llevado hasta ahí, que Garcin es un canalla y un cobarde, Estelle puramente egoísta hasta el infanticidio e Inés, que es lesbiana y parece la más consciente de sus pecados y de la influencia del resto, manipuladora y sádica: “Yo soy mala; eso quiere decir que necesito el sufrimiento de los demás para existir” (Sartre, 1981: 105). Sin embargo, dice Sartre que “todo hombre que se refugia detrás de la excusa de sus pasiones, todo hombre que inventa un determinismo, es un hombre de mala fe” (Sartre, 2009: 75); los personajes enmascaran sus acciones, esconden su libertad para no afrontar la responsabilidad en su conciencia, la imagen que se proyecta en el resto. Del mismo modo, todos ansían la confianza del otro, les atormenta su incapacidad para establecer una relación basada en ella con los demás: Irene intenta seducir a Estelle en vano, quien desea a Garcin para no sentirse sola, mientras que éste busca la aceptación de Inés porque la estima de su misma condición: “A ti es a quien debo convencer: eres de mi raza” (Sartre, 1981: 131); y, de todo esto, el sentimiento de

incomunicación que embarga la obra, “pues hay una descarnada relación bipolar sujeto-objeto que impide una comunicación genuina, vivencial” (Dávila Vázquez, 2007: 126); y es que los personajes se convierten en un objeto que conseguir para el otro, de la misma manera en que ellos se convierten en objetos para los demás:

GARCIN. ¿Tendrás confianza en mí?

ESTELLE. Valiente pregunta; estarás constantemente bajo mis ojos y no es con Inés con quien podrás engañarme.

GARCIN. Evidentemente. (*Una pausa. Suelta los hombros de ESTELLE*). Hablaba de otra confianza. [...] Estelle, *tienes* que entregarme tu confianza.

ESTELLE. ¡Cuántas complicaciones! Pero tienes mi boca, mis brazos, mi cuerpo entero, y todo podría ser tan sencillo... ¿Mi confianza? Pero si yo no tengo ninguna confianza que entregar. Me perturbas horriblemente. ¡Ah! Habrás hecho una buena barrabasada para reclamar de ese modo mi confianza. (Sartre, 1981: 121).

En el desenlace, cuando Garcin quiera salir y no pueda, los tres llegarán a la conclusión de que “el infierno son los otros” (Sartre, 1981: 135), de que están condenados los unos a los otros eternamente y que no pueden huir de su presencia, de su mirada que les juzga y les reduce, por muy insoportable que se les haga, por mucho que lo eviten, porque ello es existir, porque aunque los demás limiten mi libertad y mis posibilidades de ser, los necesitamos, porque el hombre se realiza saliendo de sí mismo, co-haciéndose en sociedad: “Todas esas miradas que me devoran...” (Sartre, 1981: 135); y es que, a pesar de todos los encasillamientos y estereotipos que se nos aplican en ésta y nos coartan, se necesita la presencia del otro para nuestra propia autoconciencia (Sartre, 2005).

Camus, por otro lado, subraya más en sus textos el absurdo existencial, que nace del choque entre la búsqueda del propósito vital del hombre y el silencio sinsentido con el que el mundo le responde (Camus, 2006), es decir, un teatro en el que impera la irracionalidad, “un teatro de ideas donde predomina la incompatibilidad que se establece entre la realidad y el ser que está obligado a vivirla” (Correa Pérez y Orozco Torre, 2004: 505). Como en *El malentendido*, no hay comunicación posible para unos personajes que se debaten entre la indiferencia del mundo ante el padecimiento del ser humano y la angustia de éste al vivir una existencia impuesta y absurda; aun así, los protagonistas de Camus, cuando despiertan a ello, se rebelan, buscan la verdad en ese silencio, lo cual, sin embargo, les lleva a un padecimiento e incomunicación mayor: “Cada uno de nosotros está solo gracias a la cobardía de los demás” (Camus, 1951: 185), dirá Diego en *Estado de sitio* en aras de recobrar la solidaridad, el único que, causando su muerte, se enfrenta a la Peste con forma humana que se ha apoderado de la oprimida ciudad de Cádiz e impone en ella sus designios y tiranía, sembrando la muerte

y desterrando las emociones: “Todo el mundo traiciona porque todo el mundo tiene miedo. Todo el mundo tiene miedo porque nadie es puro” (Camus, 1951: 173).

Así, Camus nos presenta personajes incommunicados que ansían amor, como Victoria en *Estado de sitio*: “Bésame, me muero de sed” (Camus, 1951: 147); la muerte para escapar de la rutina y el sufrimiento, el rendirse al absurdo, como La Madre en *El malentendido*: “Las cosas que viví de ese modo, las viví por costumbre: no hay diferencia con la muerte” (Camus, 1951: 47); o, al menos, entender, encontrar una razón, como Calígula en la obra homónima, que, quebrado tras morir su hermana y comprobar lo finito de la existencia, inicia una espiral de destrucción en la búsqueda de lo absoluto: “Las cosas tal como son, no me parecen satisfactorias. [...] El mundo, tal como está, no es soportable. Por eso necesito la luna o la dicha, o la inmortalidad, algo descabellado quizá, pero que no sea de este mundo” (Camus, 1951: 65), que sin embargo terminará con su suicidio al ver que la libertad amoral que practica –asesinatos y todo tipo de actos del calibre–, le hace negar al hombre, que ha desterrado la comunicación y la relación entre los mismos, y que por tanto esa libertad contra los otros no es válida.

#### **3.1.3.4. Teatro del absurdo**

Llegamos finalmente a una corriente en la que la incomunicación, no solo está reflejada, sino que es parte integral de ella, su propia columna vertebral. Bebiendo de las mismas fuentes del existencialismo, pero recogiendo una tradición en la que puede encuadrarse a la *Commedia dell’arte*, a Georg Büchner con su *Woyzeck*, a Kafka, a Jarry o a Pirandello (Esslin, 1966), este teatro tiene su apogeo a partir de los años 50 del s. XX con una voluntad explícita de hacer patente la incomunicación humana, las distancias entre las personas, la caducidad del lenguaje, la pérdida de la identidad y la desintegración de la sociedad. Es mucho lo escrito e investigado sobre el absurdo, por lo que en estas líneas se pretende únicamente remarcar sus aspectos íntimamente relacionados con la incomunicación.

Así pues, tras la I y la II GM, de tanta devastación, lo que subyace es: ¿Cómo continuar? ¿Es suficiente el lenguaje para narrar lo ocurrido, para ofrecer la verdad a partir de ahora? ¿De qué sirve la palabra si no nos lleva a la comprensión, si permite que hechos tales hayan podido ocurrir? El «Teatro del absurdo» responde a ello poniendo a la palabra bajo cuarentena en un mundo que se percibe sinsentido y deshumanizante, subrayando su incapacidad para lograr el entendimiento entre las personas, y rompiendo por ello con su coherencia y lógica: valiéndose de la comunicación no verbal, de

elementos circenses, del music hall, del mimo y del clown, de efectos escénicos abstractos, de lo cómico, de diálogos sin sentido y juegos de palabras o de lo onírico con sentido alegórico (Esslin, 1966), se cuestionará la situación contemporánea, expresando la ansiedad del ser humano, que ha perdido toda guía y valores, toda posibilidad de comunicarse y de discernir el porqué de su existencia:

ESTRAGÓN: [...] ¿Y si nos ahorcáramos?  
VLADIMIR: ¿Con qué?  
ESTRAGÓN: ¿No tienes un trozo de cuerda?  
VLADIMIR: No.  
ESTRAGÓN: Pues no podemos. [...]  
ESTRAGÓN: ¿Dices que mañana hay que volver?  
VLADIMIR: Sí.  
ESTRAGÓN: Pues nos traeremos una buena cuerda.  
VLADIMIR: Eso es. (Beckett, 2006: 83).

Si bien es numerosa la amalgama de autores asociados por Martin Esslin a esta corriente -que acuñó con tal nombre en su libro *El teatro del absurdo*, ligándolo a las teorías de Camus- (1966), nos centraremos en Samuel Beckett y en Eugène Ionesco para realizar nuestro acercamiento debido al rompedor punto de inflexión que supusieron en la concepción del teatro hasta el momento, mostrando con “maestría poética la quiebra de esquemas, cuyo agotamiento se torna evidente a través del absurdo o la incomunicación humana, síntoma de que estos autores [...] están enjuiciando un idioma capaz de hacer inteligibles circunstancias nuevas” (Rest, 1971: 156), pues aunque otros autores...

...comparten ciertos rasgos del teatro definido como absurdo, como puede ser la ironía, la absoluta incomunicación [o] el desaliento, [...] [Ionesco y Beckett] siguen caminos paralelos, aunque en sentido contrario: mientras que Beckett [...] se irá desprendiendo de las palabras, Ionesco buscará la recuperación de éstas desde sus obras iniciales en las que primaba un lenguaje desarticulado. [...] Es en ambos, donde mejor se puede rastrear la incomunicación del hombre y la deficiencia de las palabras como herramienta para alcanzar su función primordial. (Jiménez de la Hoz, 2011: 9-10).

No obstante, no debemos olvidar la obra de estos otros autores, encuadrados bajo la constreñida etiqueta del absurdo, pero ciertamente opuestos al drama realista, ya que en sus obras, con sus distintas peculiaridades, la incomunicación también palpita con fuerza: hablamos de Harold Pinter –que trataremos más adelante-, Arthur Adamov con *La parodia* (Herrerías, 1996: 79), Jean Genet con *El balcón* (Oliva Bernal, 2004: 98), Fernando Arrabal con *Fando y Lis* (Abbas, 2013) o Miguel Mihura con *Tres sombreros de copa* (Moreiro, 2004: 138), entre otros. Éstos, junto a Ionesco y Beckett...

...pondrán en escena personajes risibles, seres perdidos en una tierra de nadie, en exilio en un universo ajeno, que abusan de un lenguaje sin sentido, extraños fantoches y

fantasmagóricos antihéroes incapaces de utilizar un discurso lógico, sustituido por otro incoherente y completamente dislocado, un lenguaje esticomítico, siempre en los bordes del silencio, entendido como la manifestación más radical de un cortocircuito comunicativo. (Abuín González, 1998: 71).

Nos encontramos frente a un teatro antiaristotélico, interesado, no solo en explorar la falta de sentido, sino en mostrar ese absurdo en lo mundano, en la generalización y en lo atemporal más que en las historias concretas: “HAMM. [...] ¿Qué hora es? / CLOV. La misma de siempre” (Beckett, 1999: 20). Es un teatro en el que subyace el escepticismo hacia la razón humana objetiva, un teatro intrínsecamente “antipsicologista, [pues] denuncia la falta de vida interior, intenta romper con los principios básicos del personaje tradicional; a saber: individualidad, identidad y funcionalidad. El personaje [es] simplificado, resquebrajado y deshumanizado” (Jiménez de la Hoz, 2011: 8), no puede cambiar su situación porque la única verdad que posee es que habita un mundo sin razón que no es asible ni inteligible para ellos.

Es por esto que los personajes de Beckett se ven expuestos progresivamente a la degradación y a la mutilación física: Nagg y Nell perdieron las piernas y viven en cubos de basura en *Fin de partida*, mientras que Hamm es ciego y paralítico y Clov, renqueante, no puede sentarse (Beckett, 1999); en *Esperando a Godot*, en el segundo acto –aunque sigue los patrones del primero–, Pozzo, repentinamente, es ciego, y Lucky mudo, y además el Muchacho que anuncia que Godot no vendrá, dice no ser el del día anterior (Beckett, 2006). Asimismo, en *Los días felices*, Winnie está semienterrada en un montículo y más tarde lo estará hasta el cuello, alejada de su libidinoso marido Willie, aunque aún sigue encontrando razones para decir: “¡Oh, este es un día feliz! (Beckett, 1996: 245). Son todos personajes desposeídos. Puede así Beckett querer hablarnos del abismo entre cuerpo y mente, de la incomunicabilidad inherente al ser humano como consecuencia de su pérdida de identidad: no en vano, “Beckett encontraba un gran problema en el lenguaje con el pronombre personal de la primera persona, puesto que existe un mí dentro del yo que no pueden ser uno, y por tanto, no pueden ser completamente representados por el pronombre Yo” (Martínez Pintado, 2014: 47).

Y es también por lo anterior que, dada esa quiebra del personaje, frente a los lisiados personajes de Beckett, los personajes de Ionesco se nos presentan como fantoches horadados por la irracionalidad, el hastío y el paroxismo:

EL PROFESOR. Cuchillo... cuchillo...

LA ALUMNA. Cuchillo..., los hombros..., los brazos, los senos, las caderas...



cuchillo... cuchillo...

EL PROFESOR. Eso es... Ahora pronuncia usted bien.

LA ALUMNA. Cuchillo... mis senos... mi vientre...

EL PROFESOR. (*Cambiando de voz*). ¡Atención!... No rompa mis baldosas... El cuchillo mata...

LA ALUMNA. (*Con voz débil*). Sí, sí... el cuchillo mata.

EL PROFESOR. (*Mata a LA ALUMNA de una cuchillada muy espectacular*). ¡Ah! ¡Toma! (Ionesco, 2014: 26).

En *La lección*, un respetuoso profesor enseña a una excelente alumna que, conforme la complicación aumenta, más dificultades tiene para comprender lo que se le enseña. La distancia crece entre ambos, incapaces de encontrar puntos en los que estar de acuerdo:

LA ALUMNA. Las... ¿Cómo se dice rosas en rumano?

EL PROFESOR. "Rosas".

LA ALUMNA. ¿No es "rosas"? ¡Ah, cómo me duelen las muelas!

EL PROFESOR. Pero no, no, puesto que "rosas" es la traducción oriental de la palabra francesa "rosas", en español "rosas". ¿Comprende? En sardanápali "rosas".

LA ALUMNA. Discúlpeme, señor, pero... ¡Oh, cómo me duelen las muelas!... No advierto la diferencia.

EL PROFESOR. ¡Sin embargo, es muy sencillo! (Ionesco, 2014: 20-21).

El profesor se tornará en violento y autoritario y la alumna irá aumentando su fatiga y desinterés, hasta que el profesor la mata. Conoceremos poco después por su sirvienta que la asesinada es la alumna cuarenta del día y que la cuarenta y una está presta a iniciar su lección del día, pudiendo extraerse de aquí una fábula sobre el riesgo de que la incomunicación lleve al autoritarismo y al abuso de poder, de lo que se esconde bajo el formalismo de las apariencias: lo ilógico de un asesino compulsivo.

Todas estas razones confluyen en el «Teatro del absurdo» como explicación a la persistente incomunicación en los personajes, pues no comprenden, viven en un desconocimiento aturullado, por lo que, aunque intentan expresarse, hay un componente inextricable que les impide conseguirlo; y es por esto, además, que son siempre asaltados por la incongruencia entre lo que piensan o dicen y lo que hacen: “EL BOMBERO. Discúlpeme, pero no puedo quedarme aquí mucho tiempo. Estoy dispuesto a quitarme el casco, pero no tengo tiempo para sentarme. (*Se sienta sin quitarse el casco*)” (Ionesco, 2013: 26); la lógica, en definitiva, ha sido apartada de ellos:

VLADIMIR: ¿Qué? ¿Nos vamos?

ESTRAGÓN: Vamos.

*No se mueven.* (Beckett, 2006: 84).

El lenguaje para los personajes de estos autores, que lo llevan a sus límites, no es más

que una cáscara vacía que ha perdido sus vínculos con la realidad, que incomunica más que comunica, y por ello, ante esta fractura radical, Beckett dirá: “Cada palabra es como una innecesaria mancha en el silencio y en la nada” (en Díaz-Guardiola, 2015); e Ionesco, cosificará a sus personajes en *Las sillas* hasta el extremo de convertirlos en éstas.

Asimismo, Beckett, en el que “el lenguaje sirve para manifestar la desintegración del lenguaje” (Sánchez Martínez, 1994: 71), explora un lenguaje propio que le permita expresar lo indecible desestructurando lo existente: “las palabras nos abandonan” (Beckett, 1996: 163), se dirá en *Los días felices*; por ello, buscando librarse de las connotaciones y artificios, renuncia a su lengua inglesa y abraza el francés -en un ejercicio de extrañamiento de sí mismo-, para, así, “escapar a la casa de las palabras, convertir al lenguaje en un fenómeno de superficie” (Sánchez Martínez, 1994: 70), es decir, para enriquecer su poética mediante el empobrecimiento estilístico. Dice Clov en *Fin de partida*: “Empleo las palabras que me has enseñado. Si ya no significan nada, enséñame otras. O deja que me calle” (Beckett, 1999: 56); y es que Beckett desembocará en el silencio, pues “busca en los límites del lenguaje -en el silencio-, hablar de lo más particular, del ente singular e irrepresentable que uno es” (Espinosa, 2008), representando el silencio no como una ausencia de realidad, sino de significado, que alcanza su cénit en *Acto sin palabras*, compuesta solo por precisas acotaciones. Es más, la pobreza en la concepción teatral del autor, “la parquedad de elementos, de mobiliario, de movimientos, de luces; las voces semiapagadas, los seres insignificantes o limitados en sus atribuciones, contribuyen a que lo poco que se presenta en escena alcance un gran nivel significativo”, lo cual nos lleva a poder calificar la obra dramática del irlandés como un “teatro de la descomposición, de la imposible comunicación” (Oliva y Torres Monreal, 2000: 395), con un sentimiento de vacío que remite al propio del ser humano.

Todas estas características encontramos en *Esperando a Godot*, donde, como en toda su obra, subyace un hondo pesimismo hacia la condición humana: en ella, Vladimir y Estragón esperarán en un espacio abierto e indefinido la llegada de Godot, que nunca llegará, y que no sabemos siquiera si verdaderamente existe. Tal y como se entiende convencionalmente la acción dramática, e incluso a nivel temporal, en *Esperando a Godot* no ocurre nada, los personajes, meramente, matan el tiempo en una espera infinita:

Esa falta de acción es el elemento fundamental de toda la obra de Beckett. Como signo de la existencia [...] humana, la ausencia de acción expresa el vacío y la fugacidad de la vida de los hombres. Irremisiblemente condenados a estar solos y [...] a inventar la ficción de la compañía, de la relación con el otro. Algo que deriva de [...] la *trampa del lenguaje*: la ilusión del eco, de la resonancia de la palabra, que [...] en ningún caso

alcanza a establecer un puente, la comunicación efectiva con el otro, salvo para las cosas más directas e inmediatas. No hay acción [...] porque [...], en el fondo último del hombre, únicamente existe la soledad. (Jiménez, 1999: 7-8).

Los personajes, una suerte de clowns, están sometidos a una fraseología constante, una logorrea que no termina, hablan y hablan, enarbolando “la paradoja de anhelar el silencio y no lograr callar” (Narbona, 2011); sin embargo, Beckett equiparará esta palabrería al «no decir nada», al propio silencio, al perder su función comunicativa y adquirir únicamente el de enmascaramiento: “las palabras son sonidos; los personajes, mera voluntad de existencia” (Sánchez Martínez, 1994: 71). Y, por eso, ni siquiera sabemos por qué esperan a Godot ni por qué parece tan importante para ellos:

ESTRAGÓN: Estoy cansado. (*Pausa*). Vámonos.

VLADIMIR: No podemos.

ESTRAGÓN: ¿Por qué?

VLADIMIR: Esperamos a Godot.

ESTRAGÓN: Es cierto. (*Pausa*). Entonces, ¿qué hacemos?

VLADIMIR: No hay nada que hacer. (Beckett, 2006: 57).

Lo mismo ocurre en *Fin de partida*, donde, con esta falta de trama, Hamm y Clov, amo y criado –acompañados de Nagg y Nell, los padres de Hamm-, permanecen en un interior claustrofóbico, una especie de refugio que les enclaustra y aísla, en el contexto de un mundo agonizante -según se sugiere-, de una partida que se ha perdido. Hamm y Clov se odian mutuamente desde siempre, pero en ellos se da una dependencia ponzoñosa, pues, aunque Clov intenta liberarse de él, nunca lo consigue:

CLOV. Entonces, ¿todos queréis que os deje?

HAMM. Segurísimo.

CLOV. Entonces os dejaré.

HAMM. No puedes dejarnos.

CLOV. Entonces no os dejaré. (Beckett, 1999: 49-50).

A pesar de su odio, Clov y Hamm se necesitan; asistimos, por tanto, a una “imagen despiadada del carácter depredatorio de las relaciones humanas” (Jiménez, 1999: 9), que parece tener su eco en Nagg y Nell, a quienes Hamm desprecia por haberle engendrado: “¡Maldito progenitor!” (Beckett, 1999: 24). La soledad en los personajes, y por ende en el ser humano, es evidenciada por él desde el principio: “¡Clov! (*Pausa*). No, estoy solo” (Beckett, 1999: 19). La compañía, la presencia del otro, no asegura la comunicación, el destierro de la soledad, lo cual vemos también en *Los días felices*: “Así que puedo decir en cada momento que incluso cuando no contestas y quizá no escuchas nada, que algo de esto se está escuchando, que no estoy hablando sola conmigo misma, es decir, en el

desierto, algo que no podría soportar” (Beckett, 1996: 157); y también en la obra *Esperando a Godot*:

VLADIMIR. (*Tras pensarlo*). Ahora... (*dichoso*) aquí estás de nuevo... (*indiferente*), aquí estamos de nuevo... (*triste*), aquí estoy de nuevo.

ESTRAGON. Ya ves, cuando estoy aquí estás peor. Yo también me encuentro mejor cuando estoy solo.

VLADIMIR. (*Ofendido*). ¿Por qué has regresado, entonces?

ESTRAGON: No sé. (Beckett, 2006: 49).

Pero también esta soledad se encuentra en el teatro de Ionesco, como puede verse en *Las sillas*, que nos presenta a un anciano matrimonio que vive aislado en una torre y que, encarnando el esfuerzo inalcanzado de comunicarse, mantienen conversaciones en las que, en realidad, hablan consigo mismos y se valen de su imaginación para crear a ilustres personajes de todo tipo que han acudido a su morada para escuchar la clave que explica el significado del mundo, descubierta por el anciano según éste mismo relata:

EL VIEJO. ¡Levántense! ¡Es Su Majestad, el Emperador! El Emperador está en mi casa, en nuestra casa. ¿Te das cuenta, Semíramis?

LA VIEJA. (*No comprende*). ¿El Emperador... el Emperador? ¡Querido! (*De pronto comprende*). ¡Ah, sí, el Emperador! ¡Majestad! ¡Majestad! (*Hace desvariadamente innumerables reverencias grotescas*). ¡En nuestra casa! ¡En nuestra casa!

EL VIEJO. (*Llorando de emoción*). ¡Majestad!... ¡Oh, mi Majestad! ¡Mi pequeña, mi gran Majestad! ¡Oh, qué gracia sublime!... ¡Es un sueño maravilloso!

LA VIEJA. (*Como un eco*). Un sueño maravilloso... maravilloso...

EL VIEJO. (*A la multitud invisible*). ¡Señoras, señores, levántense! ¡Nuestro soberano muy amado, el Emperador, se halla entre nosotros! ¡Viva! (Ionesco, 2010: 33).<sup>54</sup>

Por otro lado, la repetición en lenguaje y trama, como hemos visto en los fragmentos de Beckett y la circularidad de *Esperando a Godot*, es otra de las características del absurdo para romper con la estructura inicio-nudo-desenlace, remarcar el tedio vital y, de nuevo, la decrepitud del lenguaje, lo cual se da aún más intensamente en Ionesco como manera de romper la estructura lógica de la palabra, como manera de visibilizar la imposibilidad de una comunicación efectiva:

SRA. SMITH. [...] ¿Cómo se llaman?

SR. SMITH. Bobby y Bobby, como sus padres. El tío de Bobby Watson, el viejo Bobby Watson, es rico y quiere al muchacho. Podría encargarse de la educación de Bobby.

SRA. SMITH. Sería natural. Y la tía de Bobby Watson, la vieja Bobby Watson, podría muy bien, a su vez, encargarse de la educación de Bobby Watson, la hija de Bobby Watson. Así la mamá de Bobby Watson, Bobby, podría volver a casarse. ¿Tiene a

---

<sup>54</sup> Dada la timidez del anciano, contrata a un orador para que transmita el mensaje y, una vez preparado todo y sentados en sus sillas “los invitados”, la pareja se suicida, pues se ha cumplido su objetivo vital. Sin embargo, el orador es mudo y no sabe escribir: el mundo no tiene explicación, es un absurdo (2010).

alguien en vista?

SR. SMITH. Sí, a un primo de Bobby Watson.

SRA. SMITH. ¿Quién? ¿Bobby Watson?

SR. SMITH. ¿De qué Bobby Watson hablas? (Ionesco, 2013: 7).

La aproximación cómica que Beckett e Ionesco utilizan para obviar la incomunicación son distintas, pero convergentes por lo evasivo y el malentendido de sus diálogos; si el humor en Beckett es irónico, de una “desconsolada melancolía, y de una gran tensión dramática: la tensión de lo no-dicho, pues en estas obras cuenta, tanto o más que lo que vemos y oímos, el silencio y la estupefacción que provocan e imponen” (Oliva y Torres Monreal, 2000: 395), aproximándose así a los límites escénicos, a una estética muda, Ionesco mostrará un humor no exento de tragedia, abrasivo y desquiciado, complaciéndose “en exhibir a través de sus piezas los efectos disparatados que los acontecimientos habituales y las conversaciones cotidianas adquieren al ser expuestas a nuestro examen crítico” (Rest, 1971: 153-154), partiendo de lo trivial e instrumentalizando de forma delirante un lenguaje que percibe como desvencijado:

SR. MARTIN. Yo tengo una niña, mi hijita, que vive conmigo, estimada señora. Tiene dos años, es rubia con un ojo blanco y un ojo rojo, es muy linda y se llama Alicia, mi estimada señora.

SRA. MARTIN. ¡Qué extraña coincidencia! Yo también tengo una hijita de dos años con un ojo blanco y un ojo rojo, es muy linda y se llama también Alicia, estimado señor.

SR. MARTIN. (*Con la misma voz lánguida y monótona*). ¡Qué curioso y qué coincidencia! ¡Y qué extraño! ¡Es quizá la misma, estimada señora!

SRA. MARTIN. ¡Qué curioso! Es muy posible, estimado señor.

*Un momento de silencio bastante largo... El reloj suena veintinueve veces. [...]*

SR. MARTIN. Entonces, estimada señora, creo que ya no cabe duda, nos hemos visto ya y usted es mi propia esposa... ¡Isabel, te he vuelto a encontrar! (Ionesco, 2013: 13-14).

Durante varias líneas, el Sr. y la Sra. Martin dialogan como si se conocieran sin saber de qué hasta que se percatan de que son marido y mujer: si en el anterior fragmento se atacaba a la rutina y a lo banal como traba para comunicarse, ahora se patentó la imposibilidad de comunicarse por la extrañeza entre los seres humanos, por la crisis de identidad y las distancias impuestas entre el Yo y el Otro, que el lenguaje no consigue parchear a pesar de la cercanía física. El reloj suena veintinueve veces para mostrar la coacción del ser humano al tiempo. Ionesco se vale, como vemos, de un lenguaje corriente, pero desvirtuado y descompuesto, para evidenciar la incomunicación y soledad humana: el autor franco-rumano “manifestó su convicción de que la misma sociedad era una de las barreras existentes entre los humanos. [...] De aquí la necesidad de romper con el lenguaje de la sociedad, el cual «no es más que clichés, fórmulas vacías y slogans»” (Esslin, 1966: 98). En *La cantante calva*, inspirada en los manuales de

conversación para aprendizaje de la lengua (Herrero Cecilia, 2000), la incomunicación de los grotescos personajes llega a tales niveles que, en la última escena, el lenguaje está completamente fragmentado y se asiste a un diálogo inconexo y carente de cualquier significación, reinando la irracionalidad y la inviabilidad de una comunicación efectiva:

SRA. SMITH. ¡Khrisnamurti, Khrisnamurti, Khrisnamurti!

SR. SMITH. ¡El Papa se empapa! El Papa no come papa. La papa del Papa.

SRA. MARTIN. ¡Bazar, Balzac, Bazaine!

SR. MARTIN. ¡Paso, peso, piso!

SR. SMITH. A, e, i, o, u, a, e, i, o; u; a; e; i; o; u; i.

SRA. MARTIN. B, c, d, f, g, l, m, n, p; r; s; t; v; w; x; z. (Ionesco, 2013: 45).

En definitiva, podemos concluir que, mientras que Ionesco trata la incomunicación desde un punto de vista social, de lo trivial y banal del lenguaje, del absurdo de una sociedad burguesa y la soledad que puede conllevar, del conformismo y los peligros cuando la incomunicación es instrumentalizada por el poder,<sup>55</sup> Beckett se ocupa de la incomunicación desde un punto de vista ontológico, del absurdo de una existencia en el que el individuo ha perdido su identidad y no encuentra razón a su ser y, por lo tanto, cualquier tentativa comunicativa está condenada ya a la frustración. No se nos da un final cerrado en el «Teatro del absurdo», no se plantean soluciones como en el teatro existencialista, sino que se deja que el espectador emita su opinión.

### **3.1.3.5. Angry Young Men**

A finales de los años cincuenta, a partir del estreno de *Mirando hacia atrás con ira* de John Osborne, surge en Gran Bretaña un nuevo grupo artístico que se rebelaba con airada denuncia y aflicción ante el sistema sociopolítico del momento, la conocida como edad de oro del capitalismo, dando voz y reflejando a las clases obreras y medias-bajas y atacando la hipocresía de las clases medias y altas, valiéndose para ello de un realismo descarnado que mostrase aquello que no quería verse (Ordóñez, 2016). Si bien abordaremos brevemente su impacto, entre sus integrantes en el campo teatral, encontramos a Harold Pinter –que se desmarcaba de este realismo- y Arnold Wesker, relevante porque la incomunicación en su teatro aparece por razones socioeconómicas muy concretas de este no tan lejano momento histórico, y causa, a la vez, por la que incluimos este movimiento y autor en nuestro estudio, por los nuevos matices que añaden al debate de la incomunicación y a su hilo conductor a través del teatro.

---

<sup>55</sup> Como vemos también, de forma aún más clara, en *El Rinoceronte*, toda una fábula sobre el totalitarismo a raíz de la incomunicación humana (Fidalgo, 2015).

Así, Wesker, con su obra *La cocina*, refleja una suerte de teatro del mundo enmarcado en la cocina de un restaurante, que siempre funciona, nunca se detiene, y en el que conocemos fugazmente a los múltiples pinches, cocineros y camareros de la misma, con un cariz efímero que es el mismo que define sus propias relaciones. A propósito del reciente montaje del Centro Dramático Nacional, se dijo: “un espectáculo de olores y colores, pero también de infelicidad e incomunicación, de sinsabores” (García, 2016). Y es que *La cocina* nos muestra un universo deshumanizado, en el que los personajes sufren una profunda incomunicación por causa del medio opresivo que supone su entorno laboral, que limita cualquier entendimiento entre ellos, condenando a lo pasajero cualquier acercamiento:

MONIQUE. [...] Lo que tienes que hacer, de una vez, es dejar de pelearte con Marango [el jefe]. Eso es lo que quiero.

PETER. ¿Pero has hablado con tu marido, sí o no?

MONIQUE. No creas que va a aguantarte mucho tiempo, lo sabes. Siempre estoy diciéndote lo mismo.

PETER. Escucha, Monique. Yo te quiero. Por favor, escucha lo que te digo: te quiero. Dices que me quieres también, pero no arreglas la situación con tu marido.

HETTIE. (A FRANK). Pollo para dos.

MONIQUE. No empieces otra vez con la misma monserga. (Wesker, 1973: 116).

Los sentimientos se encienden como chispas, no hay espacio para la comunicación, para una comprensión pausada, brotando la amistad, el amor y el odio entre ellos tan pronto como se diluyen, lo cual toma especialmente forma con la relación frustrada de Peter y Monique; el ritmo frenético y alienante de trabajo lleva a los personajes a esta ebullición, limitando su capacidad para relacionarse:

PAUL. ¡Gastón! ¿Qué te pasa? Te está diciendo que lo siente. Tienes que aceptarlo.

GASTÓN. ¿Aceptarlo? Me ha puesto así. (*Señala el ojo negro*). ¿Y tengo que aceptarlo? (A PETER). Te lo advierto. Esto no va a quedar así.

PETER. ¿Qué es lo que no va a quedar así? ¡Dime! ¿Qué quieres hacer ahora? ¿Quieres hincharme un ojo? ¿Estarás contento si lo haces? ¡Muy bien, de acuerdo! Pégame un puñetazo y acabemos de una vez. ¿Vale? (*Adopta una postura quijotesca*).

PAUL. [...] Cuando uno está dispuesto a pedir disculpas, el otro no sabe cómo aceptarlas y cuando el otro sabe cómo aceptar, el otro... ¡Bah! ¡Estáis locos! (Wesker, 1973: 44-45).

Los personajes anhelan escapar de ello, no aguantan el tedio y el peso vital, pero les es imposible escapar o, al menos, no tienen el valor para hacerlo, pues les invade la desesperanza, se rinden ante los hechos dados y no ejercen una oposición clara para dar la vuelta a la situación en la que se encuentran estancados:

FRANK. ¿Te gusta tu trabajo?

CHEF. ¿A quién le gusta?

FRANK. De modo de que encima de que no te gusta tu trabajo, aceptas una responsabilidad. ¿No es eso una locura?

CHEF. ¡Idiota! Tengo que mantener un cierto nivel de vida, ¿no? (Wesker, 1973: 58).

No obstante, cabe preguntarse: ¿dadas sus circunstancias y las exigencias económicas vitales, pueden acaso ejercer los personajes esa oposición? Y, oprimidos y anulados, ¿los personajes pueden establecer procesos comunicativos que escapen del constreñimiento? Huidizamente, conoceremos retazos de las vidas de los trabajadores, que se refugian en el humor y en sus sueños para evadirse; es ésta la única manera que encuentran de intentar zafarse de la incomunicación que les embarga, mediante sueños que no se materializan y que quedan únicamente en sus mentes:

KEVIN. ¿Te gustaría llegar aquí una mañana y encontrarte que la cocina ha desaparecido?

PETER. Solo una mañana. ¿Te lo imaginas? ¡Esfumado, todo esto esfumado!

KEVIN. ¿Me iba a morir por eso?

KEVIN. Supongo que eso no te preocupa.

HANS. Du träumst schon wieder.

PETER. [...] Dice..., que estoy soñando. (Wesker, 1973: 87).

Distintos códigos lingüísticos se dan cita, además, en esta fábula del capitalismo que guarda aún tensiones latentes de la II Guerra Mundial, lo cual ahoga aún más las posibilidades de comunicación de los personajes, que provienen de un crisol de nacionalidades. Peter, el protagonista, en un proceso de alienación cada vez más agudizado, rompe el tubo del gas para detener la cocina, para gritar «basta», para volver a sentirse humano. Marango, fuera de sí, proclamará que les da trabajo, comida y dinero a sus empleados: “¿Qué más queréis?” (Wesker, 1973: 127). Nadie responde y el telón se baja, pero, como Wesker anota en su acotación, algo falta, la incomunicación se ha hecho clara: “*Hemos visto que debe de haber algo más y por eso las luces van apagándose lentamente*” (Wesker, 1973: 127).

Asociado también a los *Angry Young Men*, encontramos a Edward Bond, que mencionamos porque su reflejo de la incomunicación se trasluce, no solo en sus personajes masculinos, sino especialmente en sus personajes femeninos, frustradas y alienadas ante el sistema económico-social imperante y la desintegración de la familia, o bien oprimidas, o tiránicas y violentas, reproduciendo lo denunciado por el autor en su teatro (Nicolás Román, 2007).



### 3.1.3.6. Aniquilamiento: la incomunicación en el siglo XX

Son más los eslabones que durante el siglo XX han hecho de la incomunicación parte de su teatro. Podríamos citar a Lorca, en cuyo teatro la incomunicación nace del deseo de escapar a los cánones sociales, como en *Yerma* (Doménech, 2008: 147) o *La casa de Bernarda Alba* (Cueto, 1990: 101); al italiano Eduardo de Filippo, que parte de un teatro popular que bebe de la Commedia dell'arte y de sus raíces napolitanas, siendo precursor del neorrealismo y tratando la incomunicación desde el punto de vista de las complicaciones de los seres humanos para tratarse, de alcanzar la comunicación entre el Yo y los Otros mediante el lenguaje (Fernández Valbuena, 2004); al guatemalteco y mexicano Carlos Solórzano en su teatro breve, con una incomunicación en sus despersonalizados personajes derivada de la confrontación entre sus deseos de libertad y la represión social (Higuero, 1992); al hispano-mexicano Max Aub, especialmente en su etapa anterior a la Guerra Civil, tratando la incomunicación desde la deshumanización de la sociedad y la disolución del individuo (Vera Méndez, 2003); al austríaco Peter Handke, en el que la incomunicación gira en torno a la preocupación por el lenguaje, la soledad y la angustia humana, como vemos en *El pupilo quiere ser tutor*, una obra sin palabras (Gómez García, 2007: 395); al también italiano Dario Fo con su obra *Un día cualquiera*, en co-autoría con Franca Rame, mostrándonos la incomunicación en las grandes ciudades de la mano de Giulia, una mujer aislada y con pensamientos suicidas, a pesar de su éxito laboral y toda la tecnología que le rodea (Matteini, 1997).

Del mismo modo, durante la segunda mitad del siglo XX asistimos a la llegada de nuevas formas expresivas que buscan reconectar con el público, romper la incomunicación emisor-receptor entre la escena y el espectador. Bertolt Brecht, por su parte, también indagando en el teatro antiaristotélico, busca el extrañamiento, la distancia emocional del espectador, para que, de esa forma, no cayera en la catarsis y pudiera reflexionar objetivamente sobre lo mostrado. Supone la otra cara de la moneda del absurdo, el utilizar el teatro con un propósito y un contenido político para transformar a la sociedad. Ya a partir de los años 60, de nuevo, alejándose del teatro épico de Brecht, se buscan nuevas formas de establecer relación con el público, de afectarle: en deuda con The Living Theatre, también impulsor del teatro de creación colectiva, se pasa del texto al *happening* y las acciones reales. Surgirán, asimismo, nuevos y revolucionarios creadores, como Jerzy Grotowski con su teatro-laboratorio y su desarrollo del «Teatro pobre», Peter Brook con sus teorías sobre el «espacio vacío» o

Tadeusz Kantor, que indaga sobre el inconsciente, el «Teatro de la Muerte» y el maniquí y el actor real en la búsqueda del Yo oculto. En definitiva, la palabra deja de ser tirana para verse enriquecida por otros elementos escénicos, y lo visual nos acerca a la noción de «teatro total» tan buscada, recuperándose el rito, la ceremonia y otros elementos del origen teatral (Oliva y Torres Monreal, 2000).

Más allá de todo esto, a partir de la segunda mitad del siglo XX, contemplamos que la incomunicación, que hasta ahora parecía un temblor molesto y persistente, se ha convertido en un seísmo destructor para todo el conjunto social, con su consiguiente reflejo artístico. El periodo de entreguerras incuba la desesperanza hacia la comunicación; las deflagraciones bélicas hacen estallar los últimos resortes comunicativos que quedaban –o, al menos, la ficción aún pretendida de una comunicación efectiva–; y en la segunda mitad del siglo comparecemos al luto de una sociedad desnortada que ni siquiera entiende el porqué de sí mismos: su misma existencia les es absurda, por lo que el otro se les hace inasible, las distancias se hacen patentes y la incomunicación toma forma como nunca antes. Se volverán a intentar reconstruir los puentes, pero la incomunicación, de nuevo en boga por el auge del capitalismo y sus consecuencias sociales, vuelve a baldar los intentos. El hombre en el s. XX se ve escindido socialmente, abre los ojos a la ficción de su relación con el Otro, a sus imposibilidades para alcanzar una comunicación efectiva y a cómo la palabra ha quedado decrepita y desgastada, empleada más para ocultarse que para su función primigenia, el comunicarse, por lo que se pone bajo sospecha su capacidad.

Ahora, con Harold Pinter y Tennessee Williams, desde la óptica del silencio, y Sergi Belbel y Bernard-Marie Koltès, desde la óptica de la palabra incomunicada, ahondaremos más en ello. Por su contexto socio-cultural, nacionalidad, estética, estilo, fechas de actividad dentro del siglo XX, empleo del lenguaje y forma de enfrentarse al texto, entre otros aspectos, estos autores abordan el teatro desde modelos distintos, e incluso, dependiendo del caso, opuestos, por lo que con ellos exploraremos la parte cóncava y convexa de un espejo en lo relativo al problema de la incomunicación; sin embargo, como veremos, la incomunicación es omnipresente y determinante en los cuatro, razones varias por las cuales subrayaremos sus figuras en relación a lo visto hasta ahora. Dicho lo cual, ¿en qué medida afectará ello a su producción artística a nivel dramático y dramaturgico?

## 3.2. El silencio: Harold Pinter y Tennessee Williams

### 3.2.1. La amenaza pinteriana<sup>56</sup>

Decía Sartre que “callarse no es quedarse mudo, es resistirse a hablar y, por eso, hablar todavía” (en Block de Behar, 1994: 17). Ello podemos verlo en Harold Pinter [1930-2008], considerado uno de los autores más influyentes de los últimos tiempos, fuente para las generaciones posteriores por lo potente de su voz dramática. El británico cambió las reglas establecidas para el drama, pues antes de él “se asumía que el dramaturgo era omnisciente: un maestro manipulador [...]. Con Pinter esto cambia: él trae los personajes a la vida, les permite descubrir su destino, pero deja su futuro sin resolver” (Billington, 2000: 11). Su teatro se asocia al «Teatro del absurdo» por lo impenetrable de su naturaleza, aunque se observa también en él “la intensidad de un realismo y naturalismo que transmiten el entorno de la experiencia social” (Martínez López, 2000: 355), presentando elementos tales como el empleo de la...

...elipsis, [...] la tendencia a aligerar la historia en beneficio de la situación dramática, la escasa o nula atención a los antecedentes de los personajes, la fractura del diálogo, la exploración de las posibilidades que ofrece la palabra como elemento que oculta la comunicación u oscurece la representación de la realidad. (Pérez Rasilla, 2000: 3).

Y es que en Pinter la palabra, siempre cuidada y estilizada, ocupa un lugar fundamental, un vigor que expone los problemas existentes en la comunicación: la palabra como origen de la incomunicación, siendo el silencio -otro pilar en su dramaturgia-, lo que refleja mayor pureza en cuanto a la condición humana y la relación con los demás:

Hay dos silencios. Uno cuando no se dice ninguna palabra. El otro quizá cuando existe un torrente verbal. Las palabras que escuchamos son solo una referencia de aquellas que no oímos. Es una evasión necesaria, una pantalla de humo violenta, ladina, angustiada o burlona que mantiene al otro en su sitio. Cuando aparece el verdadero silencio, todavía queda el eco, pero estamos más cerca de la desnudez. [...] El discurso oído es una estratagema constante para cubrir la desnudez. Hemos oído muchas veces esa frase cansina, «fracaso de la comunicación»... que ha sido ligada a mi obra de modo bastante sistemático. Creo lo contrario. Pienso que nos comunicamos especialmente bien con nuestro silencio, en lo que queda sin decir, y que lo que tiene lugar es una evasión continua, desesperados intentos de retroceder y ocultarnos. La comunicación es demasiado alarmante. Entrar en la vida de otro es demasiado atemorizante. Revelar a otros la pobreza que existe dentro de nosotros mismos es una posibilidad demasiado aterradora. (Pinter, 2008).<sup>57</sup>

---

<sup>56</sup> Partimos aquí, tanto en lo relativo a Pinter y su obra *El amante*, como en lo referido a Belbel y su obra *Caricias* -que veremos después-, de un trabajo previo ya anteriormente reseñado (Butrón, 2015a).

<sup>57</sup> Traducción propia del discurso original en inglés, pronunciado en Bristol por el autor en 1962: “There are two silences. One when no word is spoken. The other when perhaps a torrent of language is being

Pinter, en la línea de Beckett, entiende que no solo existe silencio en el callar, sino también cuando se habla y no se dice nada, que empleamos el lenguaje para ocultarnos a nosotros mismos, para protegernos y no vernos obligados a revelar nuestro auténtico y propio Yo, al mismo tiempo que nos desligamos del Otro, evitamos conocer a su verdadero ser e implicarnos con él por razones meramente egoístas e individualistas, porque la desconfianza, el miedo a ser descubierto, nos domina, y necesitamos este enmascaramiento, pues ver al otro implica que también se nos vea:

GUS. [...] Quiero preguntarte algo.

BEN. ¿Qué haces ahí afuera?

GUS. Bueno, nada más estaba...

BEN. ¿Y el té?

GUS. Ya mismo lo hago.

BEN. Bueno, anda, hazlo.

GUS. Sí, ya va. (*Se sienta en una silla. Pensativamente*). Esta vez nos puso una vajilla muy linda, hay que decirlo. Es como con rayitas. Hay una rayita blanca. (BEN *lee*). Es muy linda. Hay que decirlo. (BEN *da vuelta a la página*). ¿Me entiendes? Como alrededor de la taza. (Pinter, 2009: 13).

En este fragmento inicial de *El montaplatos*, vemos cómo Gus intenta hacer una pregunta a Ben, que es rechazada por él, sustituida por otra pregunta cualquiera y pronto suplantada por una charla trivial a la que Gus se suma, renunciando a hacer su pregunta: tanto Ben como Gus evitan comunicarse verdaderamente el uno con el otro; de lo que puede afectar, se huye contraponiendo un tema banal de conversación o con un silencio elocuente, que ignora la presencia del otro.

Siguiendo lo pronunciado en su discurso por Pinter, los dos tipos de silencio mencionados conllevan, a nivel humano y dramático, a...

...dos modos de escritura: la subjetivista y callada y aquella otra que desemboca en el exceso verbal, [...] una lucha contra el silencio que deja al descubierto la imposibilidad de comunicarse con los otros mediante un desmedido flujo de palabras. La respuesta silenciosa ante el lenguaje caracteriza esta forma de diálogo 'disyuntivo' [...]. De acuerdo con Harold Pinter [...], en los momentos de silencio los personajes están al mismo tiempo ocultos y expuestos al lector-espectador. (Abuín González, 1998: 77).

De lo dicho por Pinter, la diferenciación de los términos «silencio» y «palabra incomunicada» que vertebran éste y el próximo apartado. En el británico, la disyuntiva

---

employed. The speech we hear is an indication of that which we don't hear. It is a necessary avoidance, a violent, sly, anguished or mocking smokescreen. When true silence falls, we are still left with echo but are nearer nakedness. One way of looking at speech is to say that it is a constant stratagem to cover nakedness. We have heard many times that tired, grimy phrase, «failure of communication», and this phrase has been fixed to my work quite consistently. I believe the contrary. I think that we communicate only too well, in our silence, in what is unsaid, and that what takes place is a continual evasion, desperate rearguard attempts to keep ourselves to ourselves. Communication is too alarming. To enter into someone else's life is too frightening. To disclose to others the poverty within us is too fearsome a possibility”.

entre palabra y pausa, palabra y silencio, es una constante que cruza diametralmente toda su obra,<sup>58</sup> como en este fragmento de *Traición*, en el que Emma y Jerry, que han mantenido una aventura a espaldas de Robert, hablan de dejar el piso que han alquilado para evitar hablar del fin de su affaire en una obra marcada por sus elipsis temporales:

EMMA. [...] Tú ni siquiera la viste como casa, en ningún sentido, ¿no?

JERRY No, la vi como un departamento... Tú sabes.

EMMA Para follar.

JERRY No, para amarnos.

EMMA Bueno, de eso ya no queda mucho, ¿verdad? (*Silencio*).

JERRY No creo que no nos amemos.

(*Pausa*).

EMMA Ah, bueno. (*Pausa*). ¿Qué vas a hacer con todos..., los muebles?

JERRY. ¿Qué?

EMMA. Lo que hay aquí. (*Silencio*). (Pinter, 1981: 9).

De este modo, en el teatro de Pinter el intercambio de palabras no es más que una comunicación superficial: la comunicación veraz únicamente se da en la mudez del silencio, cuando se agotan las palabras, por lo que ello toma un cariz fundamental en su obra, reflejando “una preocupación constante por el uso peculiar del lenguaje a nivel social y político [...] para camuflar la verdad [...] [y] una concienciación absoluta acerca del poder del silencio en la comunicación” (Martínez López, 2000: 355), como vemos en este fragmento final de *La colección*, cuando, tras varias versiones sobre la supuesta infidelidad de Stella, ni aceptadas ni desmentidas, James pregunte por última vez:

JAMES. ¿No hiciste nada, no es cierto? (*Pausa*). Solo hablaron de eso, en el salón del hotel. (*Pausa*). Esa es la verdad, ¿no es cierto? (*Pausa*). Solo estuvieron sentados, hablando de lo que harían si fuesen a tu habitación. ¿Eso es lo que hicieron? (*Pausa*). ¿No es cierto? (*Pausa*). Esa es la verdad... ¿No es cierto? (STELLA lo mira, sin confirmar ni negar. Su cara es cordial, simpática). (Pinter, 2004a: 170-171).

Por tanto, la incomunicación, para Pinter, que reconoce parte integral de su teatro, no es un fracaso comunicativo, sino una deliberada distorsión de la comunicación para mitigar el miedo a ser, o lo que es lo mismo, a existir y tomar responsabilidades: en “lo que queda por decir” es donde se cimenta la incomunicación de su teatro; una incomunicación que sus personajes parecen escoger bajo el anhelo de la autodefensa:

MICK. ¿Cuál es su nombre?

DAVIES. No lo conozco. ¿Usted quién es?

MICK. (*Pausa*). ¿Eh?

DAVIES. Jenkins.

MICK. ¿Jenkins?

DAVIES. Sí.

---

<sup>58</sup> Incluso, posee una pieza titulada *Silencio*, “en la que cada personaje está encerrado en un vacío peculiar y ajeno a los demás” (Molina Martín, 2005), compuesta a modo de monólogo y silencio entre ellos: “Pero yo te estoy mirando. Es tu cabeza la que está agachada” (Pinter, 1976: 268).

MICK. Jen... kins. (*Pausa*). ¿Durmió aquí anoche?  
 DAVIES. Sí.  
 MICK. ¿Durmió bien?  
 DAVIES. Sí.  
 MICK. Me alegro mucho. Gusto en conocerlo. (*Pausa*). ¿Cómo dijo que se llamaba?  
 DAVIES. Jenkins.  
 MICK. ¿Cómo?  
 DAVIES. Jenkins. (Pinter, 2004b: 43-44).

No solo asistimos en este fragmento de *El cuidador* a un proceso comunicativo marcado por la redundancia y el ruido, un proceso comunicativo a todas vistas ineficaz, sino a un desinterés total por ahondar en la comunicación, por superar una capa superficial de relación con el Otro a causa de la desconfianza mutua. Mick, aquí, se divierte jugando con Davies, interrogándolo sobre cosas que ya sabe, tratándolo como un ladrón.

En cualquier caso, es en *El amante* donde encontramos con mayor fuerza esta presencia de la incomunicación en Pinter, por lo que tomaremos su análisis como matriz de su teatro. Esta obra, mediante diálogos triviales, se nos muestra a una pareja de mediana edad que lleva diez años en un matrimonio frío y monótono, imbuido de cordialidad mutua, pero sin pasión:

RICHARD. Mucho sol en el camino. Por supuesto, para cuando me puse en marcha, el sol ya empezaba a caer. Pero me imagino que aquí estuvo bastante caluroso por la tarde. En el centro hizo calor.  
 SARAH. ¿Sí?  
 RICHARD. Muy sofocante. Imagino que hizo calor en todas partes.  
 SARAH. La temperatura..., bastante alta, me parece. (Pinter, 2005: 27).

Sarah y Richard forman una pareja que vive según los cánones sociales, pero que, tratando de recuperar el perdido plano íntimo de su relación, el deseo, la complicidad y su comunicación, rebasan —o tratan de rebasar— las barreras burguesas y sus tabúes:

RICHARD. Oh, a propósito... La verdad es que quería preguntarte algo.  
 SARAH. ¿Qué?  
 RICHARD. ¿Alguna vez se te ocurre que mientras te pasas la tarde siéndome infiel yo estoy en mi escritorio repasando balances y gráficos?  
 SARAH. Qué pregunta tan rara.  
 RICHARD. No, tengo curiosidad.  
 SARAH. Nunca me lo habías preguntado.  
 RICHARD. Siempre quise saber. (Pinter, 2005: 28).

Aunque siguiendo un ritmo pausado y contenido, desde la primera línea de diálogo de *El Amante* llama poderosamente la atención el contraste entre la familiaridad doméstica de la escena y lo singular de dicho diálogo, es decir, el fondo y su forma: “¿Viene tu amante hoy?” (Pinter, 2005: 23). Esta frase, pronunciada con distancia por Richard, da pie al lector/espectador a conocer, después, que Richard y Sarah mantienen un juego

sexual completamente reglado y pactado -bongos, persianas bajadas, diferente vestimenta, etc.-, que vienen practicando desde hace un buen tiempo: Richard simula ser Max, el amante de Sarah, quien a su vez simula ser una prostituta con la que Richard tiene una relación extramarital. Mediante esta presunta relación de «infidelidad consentida», este juego erótico sazonado con una sugerente y sensual historia de sometimiento y dominio, Richard y Sarah creen encontrar una forma de comunicarse, algo que no consiguen cuando están fuera del juego que han creado:

Puesto que nuestra vida diaria se hace aburrida y pesada, puesto que no estamos seguros de nosotros mismos, debemos vivir una segunda vida, o al menos hacernos la ilusión de que la vivimos. [...] Su vida matrimonial está fallando: es demasiado formal, fría, falta del entusiasmo de su primera época de amantes. Por eso se inventan unas nuevas relaciones amorosas que tienen el aliciente de la aventura, de lo prohibido, de lo pecaminoso. (Capellán Gonzalo, 1971: 329-330).

El elemento metateatral –es decir, el juego de roles amante/prostituta que Sarah y Richard adoptan- toma en *El Amante* una nueva dimensión, pues es un firme intento por recuperar la comunicación perdida que ambos alguna vez tuvieron como pareja pero que ya, podemos ver, han perdido:

Se imaginan que Sarah, mujer casada, tiene relaciones con un amante que viene cada día mientras Richard está en el trabajo. Y, en efecto, pronto vemos entrar en escena a Max (Richard en su papel de amante) vestido de sport. Los vemos a través del rito del amante haciendo el amor a su amada, hablando, como si nada pasase, de sus respectivas frías vidas matrimoniales. Vemos [...] en la obra una dicotomía de los personajes en sus papeles esposo-amante y esposa-prostituta. (Capellán Gonzalo, 1971: 330).

Asimismo, la forma en que Richard y Sarah se comunican en su juego es muy distinta de la manera en que lo hacen como matrimonio, es más pasional y directa, “lo hace un poco más picante” (Pinter, 2005: 29), en palabras de Sarah. Podemos ver una muestra de ello en el siguiente diálogo, enmarcado dentro de su juego erótico:

RICHARD. ¿Por qué es tan tímida? ¿Eh? ¿Dónde está su encendedor? (*Él la manosea. Ella inspira*). ¿Aquí? (*Pausa*). ¿Dónde está? [...] ¿Aquí?

*Ella logra separarse. Él la atrapa en un rincón.*

SARAH. ¿Qué se piensa que está haciendo? ¡Estoy esperando a mi marido!

RICHARD. Me muero por un pitillo. [...] (*Forcejean en silencio. Ella se zafa y va hacia la pared. Silencio. Él se acerca*). ¿Se encuentra bien, señorita? Acabo de deshacerme de ese... caballero. ¿La lastimó de algún modo?

SARAH. Oh, qué amable. No, no, estoy bien. Gracias.

RICHARD. Ha sido una suerte que pasara por aquí. Quién podría imaginarse que estas cosas vayan a pasar en un parque tan hermoso. (Pinter, 2005: 43-44).

Este diálogo contrasta con los diálogos cotidianos del matrimonio, mucho más fríos, carentes de cualquier tipo de profundidad, breve y conciso, lo cual demuestra

patentemente esta distancia entre ambos planos del matrimonio:

SARAH. Hola.

RICHARD. Hola. (*La besa en la mejilla. Toma el vaso que ella le ofrece, le da el diario de la tarde, y se sienta a la izquierda. Ella se sienta en la chaise longue con el diario*). Gracias. (*Él bebe, se apoya en el respaldo y da un suspiro de satisfacción*). Aah.

SARAH. ¿Cansado?

RICHARD. Un poquito.

SARAH. ¿Malo, el tráfico?

RICHARD. No. Bastante bueno, el tráfico, la verdad. (Pinter, 2005: 25).

Sin embargo, es importante remarcar que, aunque Richard y Sarah se “comunican” a partir de dicho juego, no son ellos propiamente los que lo hacen, sino sus *alter ego*, Max y la prostituta, que también experimentan problemas cuando el juego deja de funcionar, no están exentos de ello:

Se evidencia [en los personajes] una paralización de sus actividades, de sus posibilidades vitales, de sus iniciativas o de sus deseos. La situación que les sobreviene constituye así, y a la vez, un alivio contra el tedio, pero también una forma de desesperación delirante e improductiva. (Pérez-Rasilla, 2000: 5).

Y es que “se aprecia cómo las tensiones de poder entre los [...] personajes se resuelven en el dominio de uno u otro contrincante” (Pilar Zozaya, 2000: 22), pues la incomunicación entre ellos termina dándose incluso dentro del mismo juego que han creado, derivada de la manipulación que ambos ejercen el uno sobre el otro y lo que ello causa: celos, inseguridades, humillación y, de nuevo, incomunicación, además del propio cariz rutinario que toma el juego, que lo fractura:

RICHARD. ¿Te parece que es placentero saber que tu mujer te es infiel con gran regularidad dos o tres veces por semana?

SARAH. Richard...

RICHARD. Es insoportable, hombre. [...] Ya no estoy dispuesto a tolerarlo más.

SARAH. Por favor, Richard, te lo pido por favor.

RICHARD. Por favor, ¿qué? (*Ella se calla*). Como yo me entere de que ese tipo vuelve... (Pinter, 2005: 60).

Por tanto, existe en *El Amante* una incomunicación en la ficción y en la realidad, navegando entre ambos planos de los personajes, como distinguimos en este diálogo cuando Richard y Sarah son marido y mujer:

SARAH. ¡Ah! Es maravilloso vivir aquí. Tan lejos de todo ruido, tan aislados.

RICHARD. Sí. Desde luego. (*Se meten en la cama*). [...] Él está casado, ¿no?

SARAH. ¡Hummm!

RICHARD. ¿Felizmente casado?

SARAH. Mmmm (*Pausa*). Tú también eres feliz, ¿verdad? ¿Nunca tienes celos?

RICHARD. No.

SARAH. Bien, porque yo creo que las cosas están en un equilibrio hermoso. (Pinter, 2005: 38-39).



Y en este diálogo en el que Richard y Sarah juegan a ser amantes, revelando una quiebra entre ambos más honda de lo pensado por ellos mismos, pues ya difícilmente mantienen los límites entre ficción y realidad:

RICHARD. ¿Dónde está tu marido? (*Pausa*).

SARAH. ¿Mi marido?... Ya lo sabes.

RICHARD. [...] ¡Pobre tipo! ¡Siempre trabajando! [...] Me pregunto si nos llevaríamos bien..., ya sabes..., si nos caeríamos bien.

SARAH. No lo creo.

RICHARD. ¿Por qué no?

SARAH. Tenéis muy poco en común. (Pinter, 2005: 47).

Percibimos aquí una ruptura de los límites establecidos por ellos mismos; el mundo real ha contaminado al ficcional, el juego presenta grietas y las barreras marcadas se diluyen, interponiéndose ahora la autocrítica, e incluso el masoquismo de Richard como una vía de escape a la situación.

Richard y Sarah, por otro lado, viven apartados de la ciudad, en “una casita apartada cerca de Windsor”, en el campo (Pinter, 2005: 21). Por tanto, viven a las afueras, aislados, siendo esto un elemento típicamente *pinteriano*: el espacio cerrado como elemento opresivo (Capellán Gonzalo, 1971). Lo que este mismo autor nos dice sobre *La Habitación*, la obra con la que Pinter irrumpe como autor dramático, es aplicable a *El Amante*, pues en su teatro sus demonios y preocupaciones aparecen recurrentemente como constantes definitorias: “[Los personajes] sufren una doble falta de comunicación: además de estar aislados del exterior, están también incomunicados entre sí” (1971: 323). Sin embargo, es llamativo que Pinter elija el campo, un espacio que en la literatura suele estar asociado a la libertad, para ubicar la historia: ¿es la intención de Pinter al enmarcar a sus personajes en este espacio darles la oportunidad de conducirse libremente? Sea la respuesta afirmativa o no, como apuntamos, el espacio acaba convirtiéndose en otro elemento que fortalece la incomunicación:

RICHARD. ¿Por qué un día no tomamos el té los cuatro en el pueblo?

SARAH. ¿Por qué en el pueblo? ¿Por qué no aquí?

RICHARD. ¿Aquí? ¡Qué idea más rara! (*Pausa*). Tu pobre amante no ha visto nunca la noche desde esta ventana, ¿verdad?

SARAH. Claro que no. Está obligado a irse antes de la puesta de sol, desgraciadamente. (Pinter, 2005: 37).

Y es que los personajes, que no son ajenos a la *british life*, no pueden olvidar lo políticamente correcto, el decoro, el ojo de la sociedad –representado por el personaje de John, el lechero, que penetra ese interior-, y por ello las persianas quedan bajadas cuando ambos están jugando, cuando introducen el morbo en sus vidas, causando un

encorsetamiento que los encierra en ellos mismos y en su ilusorio juego, emplazándolos así al aislamiento:

SARAH. Viene muy tarde.

JOHN. ¿Crema?

SARAH. No, gracias.

JOHN. ¿Por qué no? (Pinter, 2005: 40).

Podemos establecer en cuanto a este aspecto, la censura de la sociedad, un claro paralelismo con *¿Quién teme a Virginia Woolf?* en lo referido a su hijo oculto, en la que, como vimos, la incomunicación juega también un papel predominante.

Vinculado con el plano espacial de *El Amante*, existe otro importante elemento en la dramaturgia pinteriana que enriquece el sentimiento de incomunicación que los personajes sienten. El aislamiento al que hemos hecho referencia desemboca en un estancamiento de la situación que, en el plano temporal, origina una palpable sensación de atemporalidad. Es por ello que, auspiciados por un ambiente enrarecido y enigmático, los personajes no parecen controlar realmente las riendas de sus propias vidas aunque así pudiera parecerlo:

Lo existencial es fácilmente reconocible en el teatro pinteriano, con su carga de angustia, con su imposibilidad para entender, por parte de los seres que protagonizan sus piezas, las reglas de un juego extraño que es su propia vida, percibida así como un lacerante misterio, que exige soluciones tan urgentes como imposibles. De ahí que su literatura dramática roce con frecuencia lo onírico y se muestre en ocasiones como una pesadilla, como un conjunto de situaciones inmersas en una atmósfera irrespirable. (Pérez-Rasilla, 2000: 3).

Esta atemporalidad se manifiesta a través de la estructura cíclica de la historia, como si se tratase de un bucle para Richard y Sarah:

SARAH. Richard. [...] Hoy no vas a llegar a casa muy temprano, ¿no?

RICHARD. ¿Quieres decir que va a venir otra vez hoy? Dios mío. Estuvo ayer. ¿Vuelve hoy?

SARAH. Sí.

RICHARD. Oh. No, bueno, no voy a llegar temprano. (Pinter, 2005: 40).

El estancamiento de la situación causa, además, incertidumbre y angustia en los personajes, que acucia la atemporalidad y supone uno de los motores y orígenes de la incomunicación en general. La angustia por tratar de comunicarse y darse a entender y no conseguirlo, la angustia de Richard y Sarah por recuperar la pasión primeriza de su matrimonio y no saber cómo, y que la mencionada estructura de *El Amante* genera a partir de la tensión dramática:

La situación que se hipertrofia y parece no avanzar, o al menos no lo hace de una

manera lineal o metódica, es más incómoda que la historia bien trabada. El ambiente parece enrarecerse y el escenario transmite esas sensaciones angustiosas y opresivas que aquejan a sus personajes. (Pérez-Rasilla, 2000: 4).

Esta angustia existencial que sufren los personajes (Rigal Aragón y Suárez Sánchez, 1996), es catalizada mediante el empleo de la violencia –en forma de amenaza-, que representa a la vez causa y consecuencia de la incomunicación en *El Amante*:

RICHARD. ¡Adúltera!

SARAH. No puedes decir eso. Sabes que no puedes. ¿Qué pretendes?

(*Él la mira un momento y va al armario del vestíbulo, lo abre y saca el bongo*).

RICHARD. ¿Qué es esto? Lo encontré hace un tiempo. ¿Qué es?

SARAH. No lo toques.

RICHARD. Pero está en mi casa. (Pinter, 2005: 61-62).

De igual forma, es preciso subrayar que Richard califica a su amante de prostituta: es este un modo de marcar la distancia entre lo físico, que es aquello que no puede encontrar en su esposa, y lo mental, que es aquello que le une a ella. Lo físico, entendido en *El Amante* dentro del contexto del juego erótico, no es más que la consecuencia primera del fracaso de la palabra, del mero lenguaje. Es, al fin y al cabo, el plano donde creen recuperar esa comunicación perdida: “(*Ella se desliza rauda detrás de la mesa. Él por el otro extremo se mete debajo y empieza a andar hacia ella. Ella está tensa, mirando la mesa. Llega hasta ella y le tira de las piernas. Ella gradualmente se va hundiendo bajo la mesa*)” (Pinter, 2005: 46). Consiguientemente, en *El Amante* vemos pausadamente cómo Richard y Sarah, que intentan salir del marco de lo establecido para revitalizar su matrimonio recurriendo a lo físico, sufren de una imperante incomunicación motivada por la rutina, que se da incluso dentro de su juego sexual -ya que ello no hace más que ahondar en la problemática de los personajes-, la frialdad y trivialidad de sus conversaciones, sus propias inseguridades, el aislamiento exterior en el campo, la censura de la sociedad, el estancamiento de la situación que viven, su consiguiente atemporalidad y, finalmente, la angustia generada por todo ello.

Vemos, por tanto, todos los elementos que en el teatro de Pinter causan la incomunicación: el espacio hermético y asfixiante, la habitación que enfrenta a un hombre con otro. No solo en *El amante* y en *La habitación*, fuente del inglés y donde “la vida matrimonial frustrada de los Sands introduce otro tipo de incomunicación: se discute sobre trivialidades [...] que terminan convirtiéndose en el eje del universo” (Dorfman, 1968: 54), sino también en *El montaplatos* o *El cuidador*, entre otras. El ambiente creado, partiendo de lo cotidiano, es inquietante y amenazante, en todo momento parece que va a ocurrir algo, por lo que la situación se hipertrofia y la

violencia implícita gradualmente va explicitándose con las luchas por el poder y las relaciones en torno a ello, volviéndose impracticable la comunicación. Lo percibimos bien en *El montaplatos*, donde se retratan, no dos burgueses como en gran parte de las obras de Pinter, o la unidad familiar como en *Retorno al hogar*,<sup>59</sup> sino dos asesinos a sueldo al margen de ley y sociedad, que esperan indefinidamente un plan para su siguiente víctima: su única comunicación con el exterior es un pesado montaplatos por el que llegan mensajes y objetos. Asimismo, Aston en *El cuidador* –quien invita a Davies a hospedarse en su hogar–, como Jerry en *Historia del zoo*, Lucky en *Esperando a Godot* o Andrei en *Las tres hermanas*, pertenece a esos personajes “que permanecen fuera, que no participan, que se aíslan por medio de la negación del lenguaje -y del diálogo- de su propio contexto temporal, espacial y social” (Abuín González, 1998: 78).

Por otro lado, aunque Pinter “concibe la realidad como parte integrante de la percepción individual, [...] no admite la subjetividad absoluta, sino una clase de adusto realismo que cuestiona lo real e irreal, lo verdadero y lo falso”, (Martínez López, 2000: 355), con una perpetua ambigüedad entre lo que es y lo que no es, con personajes que mienten deliberadamente. Tiene importancia en él, por tanto, la imaginación y la construcción de la memoria, con lo que ello puede conllevar para la incomunicación, como en *Viejos tiempos*: “Hay cosas que uno recuerda aunque a lo mejor no pasaron nunca. Hay cosas que yo recuerdo que a lo mejor nunca pasaron, pero, como las recuerdo, entonces ocurren de verdad” (Pinter, 2006: 13). El autor nos habla así de un ser humano plegado y volcado sobre sí mismo y lo que a él le ocurre, que desconfía de los demás, por lo que la incomunicación forma parte de su universo.

Así pues, ¿qué consecuencias tiene la incomunicación en *El Amante*? Como decíamos antes, este fenómeno en el teatro de Pinter parte del deseo del individuo de protegerse a sí mismo. Por lo tanto, ¿qué tratan Richard y Sarah de ocultarse el uno al otro? La respuesta se encuentra soterrada bajo los efectos de la incomunicación en los protagonistas. Primeramente, vemos cómo la libertad de los personajes queda anulada, pues se ven obligados a construir unos *alter ego* que les ayuden a conseguir una relación plena, para lo cual se sienten incapaces por ellos mismos:

SARAH. Es terriblemente dulce. [...] Claro que también tiene sus cosas...

RICHARD. ¡Quién no las tiene!

SARAH. Pero debo decir que es muy cariñoso. Todo su cuerpo emana amor.

RICHARD. Qué nauseabundo.

---

<sup>59</sup> “Sus acotaciones son un prodigio de la medida del silencio y en sus réplicas son abundantísimos los casos de hombres y mujeres que no se escuchan entre sí” (Abuín González, 1998: 97).

SARAH. No.  
RICHARD. Pero es viril, espero.  
SARAH. Totalmente. (Pinter, 2005: 38).

Una libertad coartada para ser ellos mismos y también para ser otros, esos *alter ego* que han construido, ya que realizan un acto, en principio, reprochable por la sociedad, y que por tanto tratan de ocultar:

RICHARD. Suena tedioso.  
SARAH. Para nada. (*Pausa*). Tiene un enorme sentido del humor.  
RICHARD. Ah, genial. ¿Te hace reír, no es cierto? Bueno, cuidado que los vecinos no te oigan. Lo último que queremos es habladurías. (Pinter, 2005: 38).

Reprochable incluso para ellos mismos, aunque sea tratado con notable ironía por el autor: “¿Cómo lo soporta tu marido! [...] ¿No me huele cuando vuelve por las noches? ¿Qué dice? Debe estar furioso. Ahora, ¿qué hora es? Las cuatro; ahora está sentado en su oficina, sabiendo lo que pasa aquí, ¿qué siente?, ¿cómo lo soporta?” (Pinter, 2005: 50). Todo ocurre a pesar del terreno abonado para la libertad que supone el campo, el lugar en que viven, que produce el efecto contrario en ellos, los encorseta. Esta paradójica carencia de libertad aboca a la soledad a unos personajes que solo cuentan con su cónyuge y en cuya vida han irrumpido sus amantes, que les distancian de sí mismos:

RICHARD. ¿Qué quieres beber?  
SARAH. Ya sabes lo que bebo. Llevamos diez años casados.  
RICHARD. En efecto. (*Le sirve*). Es raro, por supuesto, que me haya llevado tanto tiempo darme cuenta de la humillante ignominia de mi situación. [...] Soy un marido que ha dado libertad a su mujer para recibir a un amante en su casa siempre que se le antoje. Creo que he sido muy amable. (Pinter, 2005: 58-59).

Y es que, si atendemos a la vida que Richard y Sarah llevan, podemos percatarnos de que la única ocupación de Sarah, aparte de las labores domésticas, son sus tardes con Max, su única herramienta contra el tedio, y por ello sigue esperando la comprensión de su marido en cuanto al pacto realizado:

SARAH. ¿Por qué hoy... de repente? (*Pausa*). ¡Di! ¿Por qué hoy? Has tenido un mal día... en tu oficina. Estás cansado. Pero es tonto romper las cosas... Siempre habías apreciado... mis tardes. Sabías lo mucho que significaban... Siempre lo entendiste. La comprensión es tan rara, tan preciada. (Pinter, 2005: 59-60).

Richard, sin embargo, tiene contacto con el exterior: su trabajo; y es quien decide dar fin al juego cuando percibe que Sarah ha descuidado la vida que tenían establecida como matrimonio convencional:

RICHARD. [...] ¿Qué tenemos para cenar?  
SARAH. No he pensado nada.  
RICHARD. ¿Ah? ¿Y por qué no?  
SARAH. Me aburre pensar en la comida; así que he preferido no pensar.

RICHARD. [...] No pensarás dejarme sin comer, después de todo un día de trabajo. (*Ella ríe*). Hasta se podría sugerir que fallaste en tus tareas como esposa [...] Debo decir que sospechaba que esto tarde o temprano esto iba a pasar. (Pinter, 2005: 56).

Y no solo eso, pues además Richard entiende que Max le ha suplantado en su matrimonio. Sin embargo, por efecto de la incomunicación, éste trata de terminar con la situación boicoteando el juego desde dentro, sin abordar de manera directa sus inseguridades y remordimientos frente a Sarah –quizá por victimismo o incluso autocastigo-, la cual se resiste a que el juego termine:

RICHARD. ¿Por qué lo tolera?

SARAH. ¡Ay, cállate!

RICHARD. Te he hecho una pregunta.

(*Pausa*).

SARAH. No le importa.

RICHARD. ¿No? (*Pausa breve*). Bueno, a mí me está empezando a importar.

(*Pausa*).

SARAH. ¿Qué has dicho?

RICHARD. Me está empezando a importar. (*Pausa breve*). Tiene que parar.

SARAH. No hablas en serio. (*Silencio*). (Pinter, 2005: 47-48).

En los silencios, los personajes se muestran vulnerables. Así pues, ante este choque, recurren a la violencia como modo de comunicación, de transmitirse su angustia: “es Pinter quien llega más lejos en la representación de un mundo dominado por las tensiones y la violencia, latente o presente, y por la profunda falsedad que muestra el agudo contraste entre lo que los seres humanos exhiben y lo que ocultan” (Pérez-Rasilla, 2000: 3). Sin embargo, no es en *El Amante* la violencia algo explícito, sino latente, ya que se presenta en modo de amenaza; una amenaza sutil y progresiva que va introduciéndose en los diálogos:

RICHARD. La he engañado durante años. No puedo seguir con esto. Me está matando.

SARAH. Pero querido...

RICHARD. ¡No me toques! [...]

SARAH. Pero tu mujer..., sabe. Ya le contaste..., todo sobre nosotros. Siempre lo supo.

RICHARD. [...] Ella cree que veo a una... prostituta, nada más. (Pinter, 2005: 48-49).

Los personajes emplean un estilo que podríamos calificar de pasivo-agresivo por su cinismo y distancia -de nuevo, el contraste entre fondo y forma-, en el que la educación de los protagonistas aflora:

SARAH. Lamento que tu aventura tenga tan poca dignidad, te lo confieso.

RICHARD. La dignidad la tengo en mi matrimonio.

SARAH. O sensatez.

RICHARD. La sensatez también. No busco tales atributos. Los encuentro en ti.

SARAH. No sé, entonces, por qué... buscar nada.

RICHARD. [...] Pero, querida, tú lo has buscado. ¿Por qué no lo había de buscar yo? (Pinter, 2005: 34).

Cuando Richard se rebela contra el juego, acercándose el desenlace de la obra, esta violencia es aún más visible, con lo que la tensión existente entre los personajes va desarrollándose y explicitándose:

RICHARD. Estás demasiado huesuda. [...] Yo podría tolerar todo si no fuera por eso.

SARAH. [...] ¿Cómo puedes decir que soy huesuda?

RICHARD. Cada movimiento que haces me clavo un hueso. Estoy harto de huesos. (Pinter, 2005: 52).

La violencia, sin embargo, no consigue solucionar la situación de Richard y Sarah, tan solo genera toxicidad, ya que Sarah fuerza a Richard para que todo siga igual, para que el pacto entre ambos siga funcionando:

SARAH. ¡Pobre estúpido! ¡Creías que era el único que venía! ¿Creías que era el único a quien recibía? No seas ingenuo. Tengo otros visitantes. Recibo todo el tiempo... Otras tardes, todo el tiempo. Cuando no lo sabíais ninguno de los dos. Y les doy fresas, con crema. Desconocidos, completamente desconocidos. (Pinter, 2005: 63).

Y Richard, impotente y vencido por la incomunicación, termina también claudicando ante la situación sobrevenida, a pesar de que sus intentos y acciones han ido siempre durante la obra en la corriente contraria:

RICHARD. Lo tocaban los dos... juntos... ¿Eh? ¿Cómo lo tocaban?... ¿Así? (*Se acerca a ella tocando*). ¿Así? (*Ella se aparta. De pronto deja el bongo y se acerca a ella*). ¿Fuego? (*Pausa*). ¿Tienes fuego?... Vamos, no seas aguafiestas. A tu marido no le va a importar que me des fuego. Estás muy pálida, pero eres guapa. (Pinter, 2005: 63-64).

Por consiguiente, el carácter inconcluso de la situación nos muestra el nivel de represión al que se ven sometidos los personajes, que no son capaces de comunicar lo que les ocurre y lo disfrazan. En el caso de Sarah, vemos cómo trata de recuperar a Max, no a Richard, hecho que podemos extraer de esta conversación con «su amante»: “Ven aquí, amor mío, escucha. (*Se sienta junto a él*). Déjame que te hable al oído. Tú sabes cómo te quiero... y tú me quieres. Deja estas historias y sigamos como antes, como siempre” (Pinter, 2005: 51). Y Richard, como mencionábamos, ante la vehemencia de Sarah, no puede más que ceder para que la situación continúe tal cual:

SARAH. [...] Richard, mírame. ¿Tú me quieres?

RICHARD. Naturalmente.

SARAH. Sí... pues si me quieres... ¿Qué importa él? ¿No comprendes? Tú sabes... Todo está en orden ¿verdad? Las tardes... o las noches... es igual... ¿No es cierto? Escucha. Te he preparado la cena. Era una broma. (Pinter, 2005: 61).

Por tanto, en cuanto a qué es lo que Richard y Sarah tratan de ocultarse el uno al otro, podemos concluir que lo que los personajes se esconden es que el amor se ha apagado entre ellos, pues Sarah está enamorada de Max:

SARAH. Pero... sé razonable, amor mío... A ella no le importa, ¿no es cierto?

RICHARD. Le importaría si supiera la verdad, ¿no?

SARAH. ¿Qué verdad? ¿De qué estás hablando?

RICHARD. Le importaría si supiera que tengo una amiga verdadera. Una mujer con gracia, elegancia, ingenio, imaginación... [...]

SARAH. No le importa, no le importaría; ella está feliz, está feliz (Pinter, 2005: 49).

Y Richard, por su parte, teme perder su matrimonio, su forma de vida y acaba sintiendo celos por su propio *alter ego* al percatarse de la preferencia de su esposa por Max: “¿Quieres decir que va a venir otra vez hoy? Dios mío. Estuvo ayer. ¿Vuelve hoy?” (Pinter, 2005: 40). Ante ello, trata de recuperar a Sarah reavivando el afecto mutuo, pero fracasa en sus intentos:

RICHARD. [...] Me siento orgulloso de ti, de caminar del brazo contigo como mi esposa. Verte sonreír, reír, caminar, charlar, inclinarte, estar quieta. Admiro tu don de gentes, tu dominio de la frase, la gracia con que empleas los últimos giros de la moda. Me encanta sentir la envidia de los demás hombres; sus intentos de coquetear contigo, y saber que eres mi mujer. (Pinter, 2005: 56).

Y, finalmente, como intento último, trata de solucionar la situación librándose de Max, arrepintiéndose de haberlo creado y traído a su matrimonio, asumiendo para ello un rol de marido que sufre adulterio: “Tiene que acabar. [...] Ese libertinaje tuyo. Esa vida depravada. Esa senda de ilegítima lujuria” (Pinter, 2005: 58).

En definitiva, somos testigos en *El Amante* de cómo la incomunicación, el silenciamiento de lo que quieren comunicar realmente, produce la irresolución de los problemas de los personajes -despertando sentimientos ponzoñosos en ellos, tales como la culpabilidad, especialmente visible en Richard durante sus diálogos-, ya que estos parten para comunicarse del ocultamiento y soterramiento deliberado de sus propios sentimientos. Y es que, como propugnaba Castilla del Pino, lo que comunican, no es todo lo comunicable (1989), lo cual no extraña viniendo de Harold Pinter, “el maestro del silencio y del texto agujereado por los sobreentendidos, [...] el gran creador contemporáneo de personajes aislados y acuciados por una insoluble ausencia de comunicación” (Abuín González, 1998: 97).

### **3.2.2. El desgarró sureño**

Tennessee Williams [1911-1983] es el restante de los grandes autores



contemporáneos estadounidenses. Su teatro se caracteriza por una mezcla entre la realidad y el lirismo que bebe de sus propias raíces autobiográficas, hablando sobre lo local para trascender a lo universal. Sus personajes pertenecen, en muchas ocasiones, a esa clase social privilegiada del sur de EEUU en plena decadencia, al borde de la extinción, a la que se resisten (Sordo, 1955), como Blanche en *Un tranvía llamado Deseo*: “Somos de origen francés. Procedemos de una familia de hugonotes franceses” (Williams, 2007a: 166); son personajes desgarrados por sus propias pasiones, que quieren satisfacer, pero para lo cual se ven coartados socialmente, unos...

...inadaptados que se hunden en su mundo de sueños, en su secreta poesía, para escaparse de la asfixia que ha de producirles el nuevo ambiente en que se ven obligados a vivir. [...] No sería tan terrible si encontrasen en su nueva existencia un poco de amor, [...] una ayuda, un punto de apoyo. [...] Y cuando este amor no aparece o se malogra después de aparecer [...], entonces el estallido es mortal. (Sordo, 1955: 8).

El norteamericano, por tanto, nos muestra un universo habitado por personajes desposeídos dominados por la culpa, que inhabilita cualquier intento comunicativo bajo el silenciamiento de los sentimientos, bajo el soterramiento de su mundo interior, escribiendo para ello el autor sobre lo oculto, sobre las...

...palabras que no se pueden pronunciar, sobre lo que se deja sin decir, sobre los hechos que tienen que ser negados, sobre lo que se pudre en el corazón de los seres humanos, [...] sobre todo lo que se reprime y, por tanto, subsiste. Ineludiblemente, la culpa es el telón de fondo sobre el cual la acción dramática se desarrolla. (Álamo, 1999: 6).

Los personajes se refugian en el pasado, al que quedan relegados, para defenderse de su presente y de lo demás, y de su incierto futuro y, por ello, viven entre la realidad y la fantasía, como Tom Wingfield en el *Zoo de cristal*, que narra la historia familiar mezclando ambas dimensiones: “Yo os entregaré la verdad con el amable disfraz de la ilusión” (Williams, 2007b: 30). Por consiguiente, los personajes *tennessianos* están en este mundo, pero a la vez no están en él: “¡Yo no quiero realismo! ¡Yo quiero magia! [...] Yo no digo la verdad, digo lo que tendría que ser la verdad [...] ¡No enciendas la luz!” (Williams, 2007a: 224), le dice Blanche a Mitch, el amigo de Stanley con quien inicia una relación, cuando éste intenta encararla al descubrir sus manipulaciones, evidenciando así la incomunicación entre ambos personajes; y, por todo ello, están imposibilitados para establecer una comunicación genuina con los demás, para...

... desapegarse de ese punto medio, para avanzar; han quedado relegados a un pasado nebuloso, lleno de glorias banales, proyectos futuros, amantes inconclusos y reproches. [...] Este conflicto entre ser y no ser, en el que la realidad es un obstáculo para desarrollarse [...], desemboca en conversaciones de sordos, exabruptos o silencios enmascarados mediante conversaciones triviales. (Mel Gowland, 2011: 377).

En *La gata sobre el tejado de zinc caliente* asistimos a la fractura de la familia Pollitt, reunida para celebrar el cumpleaños del patriarca y su supuesta recuperación: Big Daddy tiene un cáncer en estado avanzado, será su último cumpleaños y todos lo saben, excepto Big Mama -su esposa- y él mismo; Brick, su hijo, y Margaret -Maggie-, la esposa de éste, están en plena crisis, distanciados y enfrentados; y Gooper, su hermano, y su esposa Mae, con varios hijos al contrario que Brick y Maggie, intentan hacerse con el control del patrimonio familiar. Los personajes no se comunican, se esconden tras secretos persistentes: la ocultación del cáncer; el hecho de que Brick y Maggie lleven semanas sin dormir juntos; la verdadera naturaleza de la relación de Brick y Skipper, que Maggie y Big Daddy cuestionan; las intenciones económicas de Gooper y Mae y la furia de Maggie al ver peligrar su patrimonio, que defiende con ahínco en contraposición a la apatía de Brick, e incluso inventará un embarazo para salvaguardarlo. Como Brick dice a Maggie: “No debemos gritar, las paredes de esta casa oyen” (Williams, 1999: 19); y es que en la familia Pollitt, lo que rige es la ley del silencio, la incomunicación:

MARGARET. [...] Esta noche, más tarde, te diré que te amo y quizás entonces estés lo bastante borracho para creerme. Sí, están a jugando a croquet... Papá se muere de cáncer... ¿En qué estabas pensando cuando atrapé aquella mirada tuya? ¿Pensabas en Skipper? (BRICK *coge la muleta, se levanta*). Oh, perdóname, pero la ley del silencio no sirve. [...] (BRICK *se dirige al bar, toma con avidez un trago y se frota la cabeza con una toalla*). [...] Cuando algo se te graba en la memoria o en la imaginación, la ley del silencio no sirve, es como cerrar con llave la puerta de una casa en llamas para olvidar que está ardiendo. [...] Silenciar una cosa solo la magnifica. Crece y se enquistaba con el silencio, se vuelve maligna... Vístete, Brick. (*Él deja caer la muleta*).

BRICK. Se me ha caído la muleta. (Williams, 1999: 19).

Brick, un deportista decadente, se refugia en el alcohol, el laconismo y la indiferencia desde la muerte de Skipper, buscando “el chasquido que se produce en mi cabeza cuando he bebido la cantidad suficiente para calmarme” (Williams, 1999: 20); desprecia a su esposa: “Lo único grande y auténtico no era mi amor por ti, sino mi amistad con Skipper, y tú la estás ensuciando” (Williams, 1999: 33), por lo que mantiene una farsa de relación con ella: “Sigues olvidando las condiciones con las que acepté seguir viviendo contigo” (Williams, 1999: 21), pues ésta se acostó con Skipper en venganza, creyendo que mantenían una relación homosexual. El mero hecho de hablar con los demás, incluso con su padre, resulta doloroso a Brick: “¡Pero si [esta charla] va a ser como todas las otras que hemos tenido antes! ¡No llevan a ninguna parte, a ninguna! Es..., es..., doloroso, papá” (Williams, 1999: 57). Y Maggie, por otro lado,

insatisfecha y frustrada, aspira a recuperar a Brick y a obtener esa herencia próxima – que ansía, dado su pasado maltrecho-, usando la palabra como coraza: “¿Por qué no preguntas si él me hace feliz *a mí* en la cama?” (Williams, 1999: 27), pero desterrada por su marido: “Viviendo con alguien que amas puedes sentir más soledad que viviendo completamente a solas... si quien amas no te ama” (Williams, 1999: 17), ni siquiera escuchada por él en lo relativo al regalo de cumpleaños de su padre:

BRICK. Garabatea tú lo que sea, Maggie.

MAGGIE. Tiene que ser con tu letra. Es tu regalo, yo le he dado el mío. ¡Tiene que ser con tu letra!

BRICK. Yo no le he comprado ningún regalo.

MARGARET. Yo lo he hecho por ti. [...] ¿Quieres que se sepa que no te acordaste de su cumpleaños? (Williams, 1999: 20).

Así pues, Brick oculta el origen de su tortuoso estado, como vemos cuando su padre le habla al respecto a partir de sus problemas con el alcohol y reaccionando con violencia y sobreentendiendo a partir de la preocupación de Big Daddy por su estado, que considera decadente:

BRICK. [...] ¿También tú lo piensas? ¿Crees que Skipper y yo practicábamos la..., la..., la sodomía, eh? [...] Crees que hicimos esas porquerías Skipper y...

ABUELO. ¿Por qué gritas de esa manera? ¿Por qué estás...

BRICK. ...yo, ¿es eso lo que piensas de Skipper, ¿es eso?...

ABUELO. ...tan excitado? Yo no pienso nada. Simplemente te digo que...

BRICK. ¿Crees que Skipper y yo éramos unos degenerados? (Williams, 1999: 65-66).

Brick no escucha a su padre, culpa a Maggie de empujar a Skipper a su destrucción aprovechándose de una lesión propia, de pervertir su amistad, y por tanto se aparta de ella deliberadamente:

BRICK. [...] Le metió en la cabeza la asquerosa y falsa idea de que lo que había entre él y yo era un caso parecido al de esos viejos maricones de Jack Straw y Peter Ochello, pero frustrado. Y el pobre Skipper se acostó con Maggie para demostrar que no era cierto, y como no funcionó bien, creyó que era cierto. Skipper quedó destrozado. (Williams, 1999: 68).

Sin embargo, no deja espacio a Maggie para explicarse, la obliga al silencio, a callar su versión sobre lo que ocurrió entre ella y Skipper, le niega su comunicación con él y rehúsa creer que ahora, con perspectiva, entienda su relación con su amigo:

BRICK. ¡Nena! ¡Eh, nena!

NIÑA. Qué, tío Brick.

BRICK. ¡Dile a toda la familia que suba! ¡Que suban todos!

MARGARET. Ya no puedo detenerme. Si es necesario, seguiré delante de ellos.

BRICK. ¡Nena! ¡Vamos, vamos! ¡Haz lo que te digo, llámalos!

MARGARET. Porque debe decirse y tú..., tú... Tú nunca me has dejado. (Williams, 1999: 32).

Pero Brick también se culpa a sí mismo, lo cual supone, al fin y al cabo, la razón de su incomunicación con todos a su alrededor, y además oculta su supuesta propia homosexualidad, que no conocemos pero podemos intuir dadas ciertas réplicas e insinuaciones del texto:

BRICK. [...] No he mencionado una llamada telefónica que recibí de Skipper, en la que se confesó, borracho perdido, y yo le colgué. Fue la última vez que hablamos...

ABUELO. [...] De todas maneras ahora hemos averiguado la mentira que tanto asco te provoca y que te hace beber, Brick. Estás escurriendo el bulto. Este asco que te produce la mendacidad no es más que asco de ti mismo. ¡Fuiste *tú* quien cavó la tumba de tu amigo y quien lo empujó dentro... en lugar de afrontar la verdad!

BRICK. ¡*Su* verdad, no la *mía*! [...] ¿Quién puede afrontar la verdad? ¿Puedes *tú*? (Williams, 1999: 69).

Y es que, como frecuentemente ocurre en el teatro de T. Williams, la mentira acapara las relaciones en la familia Pollitt: ABUELO. [...] Yo he soportado la mendacidad... ¿Por qué no puedes soportarla *tú*? ¡Demonios!, *hay* que vivir con ella, ¡solo la mendacidad hace soportable la vida!” (Williams, 1999: 61); la verdad es demasiado dura para ser afrontada y la mendacidad condiciona cualquier comunicación efectiva creando obstáculos entre los personajes, por lo que lo preferible para ellos es el silencio:

BRICK. ¿Sabes qué es lo que me apetece más oír? [...] El silencio. El silencio absoluto.

ABUELO. ¿Por qué?

BRICK. Porque me calma. (Williams, 1999: 52).

El silencio vuelve a ser ambivalente, es tanto un signo de incomunicación, de ocultamiento de lo sentido, como, a la vez, un remanso donde tal vez encontrar una comunicación efectiva o para, al menos, evitar chocar contra el muro:

*Se miran directamente a los ojos durante un largo momento. La tensión se rompe y ambos vuelven la cara como cansados.*

ABUELO. Sí, es... difícil... hablar...

BRICK. Está bien, entonces, vamos... vamos a dejarlo... (Williams, 1999: 67).

Para Williams, las palabras no acercan lo más mínimo, solo sirven para tapar huecos sustentándose en la trivialidad, para crear ruido, no conectan al emisor y al receptor, sino que incluso los distancia:

BRICK. ¿Vas a seguir hablándome?

ABUELO. ¿Por qué tienes tantas ganas de que me calle?

BRICK. Bueno, muchas veces me dices: «Brick, quiero tener una charla contigo», pero cuando hablamos, nunca se hace realidad. No dices nada. Te sientas en una silla y parloreas sobre esto y lo otro y yo aparento escuchar. Pero en realidad no escucho. La

comunicación es... muy difícil entre las personas y... de alguna manera entre tú y yo no acaba de... (Williams, 1999: 52).

De igual forma, y en línea con estas últimas palabras, Williams hace una distinción expresa entre decir algo y decir algo *significativo*: “BRICK: [...] Hablamos, hablas tú... ¡pero yendo por las ramas! ¡No vamos a ninguna parte! ¡Siempre igual, dices que quieres hablar conmigo y no tienes ni una maldita cosa que decirme!” (Williams, 1999: 58). Las conversaciones son «a medio gas», conversaciones que no hacen avanzar la relación y comunicación entre ambos sino que los deja en el mismo punto estático.

También Big Daddy participa de esta telaraña de mentiras, silencios y palabras vanas, de la que se siente liberado al, supuestamente, haber superado la muerte: “Últimamente he estado muy callado, sin decir una palabra, me limitaba a quedarme sentado y mirar al vacío. Tenía un peso encima que por fin he conseguido quitarme esta noche. Por eso hablo ahora. El cielo me parece distinto” (Williams, 1999: 52). No quiere a su mujer, aunque ella se lo niegue a sí misma: “Esas cosas horribles no me las dices en serio, ¿verdad?” (Williams, 1999: 55), por lo que también ha mantenido durante años la farsa de su matrimonio: “Todo lo que le pido a esa mujer es que me deje en paz. Pero no es capaz de admitir que me pone enfermo. [...] Nunca debería haber desperdiciado tanto tiempo con ella” (Williams, 1999: 55). Tampoco tiene aprecio a Gooper: “¡Odio a Gooper y sus cinco simios y a esa puta de Mae! ¿Por qué debería entregar 28.000 acres de la mejor tierra a este lado del valle a quien no me gusta?” (Williams, 1999: 61-62). Pero tampoco quiere dar sus posesiones a Brick sin condiciones; no ha hecho testamento porque cree tener tiempo para ver si éste se endereza: “¿A santo de qué, Brick, tendría yo que favorecer a un maldito estúpido dado a la botella?” (Williams, 1999: 62). Para él, también siempre queda algo remanente, algo por decir incommunicable que lo aleja:

ABUELO. ¡Espera! Brick... (*Su voz desfallece. De repente, hay algo tímido, casi tierno, en su gesto de refrenarlo*). Que no quede así, como las otras charlas, siempre nos hemos andado por las ramas, siempre, por alguna estúpida razón, no sé cuál; es como si siempre quedase algo por decir, algo que evitamos porque ninguno de los dos es bastante sincero con el otro... (Williams, 1999: 62).

La realidad ilusionante que Big Daddy proyecta tras su “recuperación”, quedará disuelta cuando, en un nuevo diálogo marcado por las barreras y la palabra como instrumento de ocultación, intuya la verdad:

ABUELO. ¡Oh, no, no! ¡De aquí no se va nadie! ¿Qué has dicho?

BRICK. No me acuerdo.

ABUELO. ¿«Todos esos “que cumpleaños muchos años más”, cuando saben que ya no habrá ninguno más»?

BRICK. ¡Ah, demonios, papá, olvídale! Sal a la galería y contempla los fuegos artificiales en tu honor....

ABUELO. [...] ¡Acaba de una vez lo que estabas diciendo! (Williams, 1999: 70).

La clave de la incomunicación, y su relación con el silencio, de esos personajes que se comportan como esferas solitarias en *La gata sobre el tejado de zinc caliente*, y por extensión en el teatro de Williams, bien podría estar aquí: BRICK. “La mendacidad se ha convertido en un sistema en el que vivimos. El alcohol es una escapatoria, y la muerte es otra...” (Williams, 1999: 70). Nos encontramos en esta obra, de igual manera, con la mayoría de temas que pueblan la dramaturgia *tennessiana* y que causan esta incomunicación latente: la frustración sexual, la ocultación, la decadencia, la quiebra familiar, los tabúes, la violencia verbal, el alcohol como evasivo, los secretos y mentiras, la confrontación individuo-sociedad, etc.

Volvemos a ver todo este entramado de mentiras y secretos en *Un tranvía llamado Deseo* con Blanche, que oculta las razones de su partida de Laurel, el haber yacido con un menor, por lo que se ha visto obligada a quedarse con su hermana Stella; la homosexualidad de su fallecido marido; su propia edad; su filiación por el alcohol; etc. También la violencia explícita en Stanley, en su masculinidad exacerbada y casi animal. Aquí también reina el silencio sobre aquello que no se quiere afrontar; muestra de ello, además de lo ya mencionado, es la violación de Stanley a Blanche en los compases finales de la obra, que desencadena del todo su incipiente desequilibrio mental. Durante toda la acción, Stanley y Blanche protagonizan un agrio enfrentamiento, sus personalidades son completamente opuestas, y ninguno de los dos da su brazo a torcer, hasta que Stanley vence cuando se la llevan para ser internada en un centro mental:

STANLEY. Y eso, ¿cuándo ha sido, antes o después del telegrama de ese petrolero de Texas?

BLANCHE. ¿Qué telegrama? ¡No, después! En realidad, el telegrama ha llegado...

STANLEY. ¡En realidad no existe ningún telegrama! [...] ¡Todo son imaginaciones tuyas!

BLANCHE. ¡Cómo!

STANLEY. ¡Y mentiras y trucos y engaños!

BLANCHE. ¡Cómo!

STANLEY. ¡Pero mírate! ¿Tú te has visto? ¡Con ese vestido barato y viejo, alquilado a un trapero por cincuenta centavos! (Williams, 2007a: 233).

En *El zoo de cristal*, por otro lado, se profundiza en cómo “el desplazamiento de la familia Wingfield los ha llevado a la soledad, la derrota, la incomunicación intersocial e interfamiliar” (Llovet, 1978), mostrando la brecha entre la realidad y lo que se anhela, bajo la omnipresencia de Amanda Wingfield, la matriarca, que trata de

dominar cada resquicio de la familia; como la colección de animales de cristal de Laura, la hija insegura que apenas se relaciona, aquejada de una leve cojera –tabú familiar-, todos son frágiles, sueñan con otra vida distinta y mejor, el tiempo parece detenido en sus vidas, chocando sus obligaciones familiares con sus deseos personales en el caso de Tom, o viviendo del recuerdo y el deseo de volver al «glorioso pasado», como Amanda, que creará ver en Jim el pretendiente perfecto para su hija y, gracias a él, poder arreglar sus problemas:

AMANDA. ¿No decías que [Jim] era tu mejor amigo del almacén?

TOM. Lo es, pero ¿cómo iba yo a saberlo?

AMANDA. Me parece extraordinariamente peculiar que no supieras que tu mejor amigo iba a casarse.

TOM. ¡El almacén es mi lugar de trabajo! ¡De las personas que trabajan en él no sé nada!

AMANDA. ¡Tú no sabes nada de ningún sitio! Vives en un sueño, ¡tú fabricas ilusiones! (Williams, 2007b: 110).

No existe la comunicación bajo estos términos para estos personajes inadaptados, ni entre ellos ni con los demás, solo queda para ellos el silencio de su mundo interior y ensoñaciones, interrumpido por el ocasional parloteo y reproche:

TOM. ¿Crees que a mí me vuelve loco el *almacén*? [...] ¿Crees que me quiero pasarme cincuenta y cinco años en ese... *interior de celotex con tubos fluorescentes*? ¡Preferiría que me aplastasen la cabeza con una barra de hierro ir a ese sitio todas las mañanas! ¡Pero voy! Cada vez que entras con tu maldito: «¡Levántate y triunfa!» [...], me digo: «¡Qué suerte tienen los muertos!» ¡Pero me levanto! ¡Y voy! ¡Por sesenta y cinco dólares al mes renuncio a todo lo que sueño con hacer, con ser! ¡Y tú dices que solo pienso en mí mismo! (Williams, 2007b: 49).

En la incomunicación de esta obra tienen mucho que decir la deshumanización de la sociedad industrializada, lo cual puede percibirse ya en el ambiente que Tennessee Williams describe al principio de la obra:

*El piso de los Wingfield se encuentra en la parte trasera del bloque, una de esas apretadas colmenas de habitáculos celulares que crecen como setas en los centros urbanos superpoblados por la clase media baja y que son sintomáticas del impulso de este sector, el mayor de la sociedad norteamericana y esencialmente esclavizado, por evitar la incertidumbre y la diferencia y existir y funcionar como una confusa masa bien provista de automatismo.* (Williams, 2007b: 29).

Una deshumanización inserta, a fin de cuentas, en un sistema socioeconómico y político concebido como opresor para el ser humano y sus facultades de comunicación, como refleja el personaje de Tom:

TOM. [...] Regreso a aquel curioso período, los años treinta, en el que la inmensa clase media norteamericana se matriculaba en una escuela para ciegos. La vista les falló, o

fueron ellos quienes no reaccionaron, y así, a la fuerza, sus dedos empezaron a presionar el impetuoso alfabeto Braille de una economía en disolución. (Williams, 2007b: 31).

Por último, en la pieza breve *Lo que no se dice*, “la soledad y la falta de comunicación, constantes en la obra dramática de Tennessee Williams, serán asimismo los rasgos fundamentales que caracterizan a los dos únicos personajes” de la obra (Mel Gowland, 2011: 377), Cornelia -una rica solterona- y Grace -su secretaria, de origen modesto, más joven-, entre las que “hay una tensión misteriosa; el clima de algo que no se expresa con palabras” (Williams, 2016: 1). La ocultación y el silencio vuelven a ser la tónica de la comunicación entre ambos personajes; mientras Cornelia espera su posible designación como presidenta de las Hijas de la Confederación, quince años juntas no sirven para que puedan relacionarse genuinamente, para expresar lo que verdaderamente sienten, pues los condicionamientos sociales las oprimen, por lo que meramente callan. Sin embargo, este silencio es más elocuente que las mismas palabras, como aquí podemos ver:

GRACE. Dices que hay algo que no se dice entre nosotras. Tal vez lo haya. No sé. Pero sé que algunas cosas quedan mejor si no se las dice. Sé también que cuando entre dos personas un silencio se ha prolongado largo tiempo, es como una pared impenetrable que se les interpone. Quizás entre nosotros haya tal pared, una que sea impenetrable. O quizás tú puedas penetrarla. Yo sé que no puedo. Ni siquiera podría intentarlo. Las dos hemos encanecido. Pero no con el mismo color de canas. [...].

CORNELIA: ¡Oh, sí! Ahora hablas. Estás hablando por fin. Sigue, sigue hablando...

GRACE: Yo... yo soy muy diferente. También encanezco, pero el color de mis canas no es el mismo. [...] Siendo así [...], no debes esperar que conteste audazmente a preguntas que hacen estremecer la casa de silencio... Que manifieste con palabras cosas que no se han hablado en quince años. En ese largo tiempo el silencio se transforma en una pared que la dinamita solamente puede avasallar, y... (*Toma el teléfono*). No tengo fuerza bastante, valentía suficiente. (Williams, 2016: 12).

Todo seguirá igual entre ellas tras la designación negativa de Cornelia, nada cambia entre ambas; la mudez, el silencio, vuelve a inundar su relación, el amor entre ambas es enterrado y, de nuevo, el intento de vencer a la incomunicación es fallido y ocultado por el peso de la situación, las convenciones sociales y el miedo.

### **3.3. La palabra incomunicada: Bernard-Marie Koltès y Sergi Belbel**

#### **3.3.1. De la mercancía humana a la incomunicación**

Bernard-Marie Koltès [1948 – 1989], con una relativamente breve producción artística por su temprana muerte, fue, sin embargo, quien -desde su primer éxito en 1977 con *La noche justo antes de los bosques*- marcó la década de los 80 en el teatro francés, en un momento en el que la palabra estaba denostada en el hecho escénico,



pues se desconfiaba en ella “como constructora de sentidos, su presunta asociación con un vacío de la significación y la apuesta fuerte al efecto comunicativo de la imagen visual silenciaron [...] las voces del texto dramático” (Berlante, 1998: 65). Koltès cambia la tendencia y devuelve a la palabra a una posición prevalente:

La palabra es esencial en el teatro de Koltès. En *De noche, justo antes de los bosques* [...] es utilizada como vehículo ideal para captar la atención de otro ser anónimo y romper con ello la insoportable soledad. En sus piezas posteriores, sin embargo, los personajes la emplean para engañar y engañarse, para perfeccionar un sistema de relaciones basado en el trueque o, en el polo opuesto, para alzar barreras que consagren la incomunicación. (Sánchez y López Mozo, 1989: 143).

Koltès le da a la palabra una narratividad, una lírica y una abundancia profusa, marcando un punto de inflexión en el arte dramático por lo que trata y por cómo lo trata: “temas como la incomunicación y la posibilidad real de encontrarse, temas como el deseo, la violencia y la muerte, como la luz y la oscuridad, temas como Occidente y sus marginados, por economía o por etnia” (Barranco, 2017), son los que inundan sus textos.

El teatro de Koltès parte de una concepción vital muy particular: el mundo como un inmenso bazar donde todo es transferible, donde el ser humano no es más que mera mercancía, donde no existe el amor ni espacio para la relación y la comunicación genuina entre las personas, sino el poseer o ser poseído, el consumir o ser consumido, el dar y quitar, es decir, el antagonismo entre fuerzas diametralmente opuestas, y donde el mismo hecho de perder la virginidad, no tiene nada que ver con el amor, sino con el hecho del intercambio, como vemos en *Roberto Zucco*:

LA CHIQUILLA. Tú, amigo, me has quitado mi flor y te la vas a quedar. Ahora ya no habrá nadie que me la pueda quitar. La tienes hasta el fin de tus días, la tendrás incluso cuando me hayas olvidado o hayas muerto. Estás marcado por mí como por una cicatriz tras una pelea. Yo no corro el riesgo de olvidar, porque no tengo otra que darle a nadie; se acabó, solucionado, hasta el fin de mi vida. La he dado y eres tú quien la tiene. (Koltès, 2011: 12).

Este mundo de perenne permuta se muestra explícitamente en *En la soledad de los campos de algodón*, que sucede en un atardecer atemporal en una localización urbana indeterminada, y donde se explora el concepto del *deal*:

Deal es una transacción con bienes estrictamente controlados o prohibidos. Se cierra entre abastecedores y pedigüenos mediante acuerdos tácitos, signos convencionales o conversaciones en doble sentido, porque evitan riesgos implícitos de estafa o traición; ocurre en espacios indefinidos, neutros, no previstos para el uso, a cualquier hora del día o de la noche, de preferencia al cierre de los comercios homologados; nunca depende de sus horarios en vigor. (Koltès, 2006: 23).

Esto, que el mismo Koltès advierte al principio de su texto, es su concepción de las relaciones humanas; la exploración se lleva a cabo a través de los personajes indefinidos del Dealer y el Cliente, que se lanzan torrentes de palabras, pero que nunca aclaran qué es lo que desea el uno del otro, porque, sencillamente, no pueden verbalizar el deseo: “Si camina por la calle, a esta hora y en este lugar, es porque desea algo que no tiene, y ese algo, yo, puedo proporcionárselo” (Koltès, 2006: 25); sin embargo, ambos se necesitan, no puede haber transacción sin nadie que adquiera, ni se puede adquirir sin alguien que realice la transferencia deseada:

EL DEALER. No hay reglas; solo medios; solo hay armas.

EL CLIENTE. Intente darme, no lo conseguirá; intente herirme, cuando la sangre se derrame, pues bien, lo hará por ambos lados e, ineluctablemente, la sangre nos unirá [...] No hay amor, no hay amor. No, no podrá herir nada que no lo esté ya, porque un hombre muere primero, y después busca su muerte y por fin la encuentra, al azar, en la azarosa trayectoria de una luz hacia otra luz, y dice: entonces no era más que esto. (Koltès, 2006: 55).

Es por esto que en el texto, se transita desde la demanda del deseo por parte del Cliente: “No soy de la raza de los que atacan primero. Pido tiempo. [...] Venga conmigo; busquemos gente, la soledad nos fatiga” (Koltès, 2006: 53), a la solicitud del mismo por parte del Dealer, y “de ahí el pasaje del cuasi-monólogo al diálogo, diálogo hecho de una sucesión de demandas sin respuesta, hasta la aparición del Deseo absoluto, la Muerte” (Ubersfeld, 2003: 23), como vemos en las últimas líneas de la obra, que no despejan ninguna incógnita, que dejan su comunicación quebrada:

EL DEALER. Por favor, en el jaleo de la noche, ¿no habrá dicho nada que deseara de mí y que yo no haya oído?

EL CLIENTE. No he dicho nada; no he dicho nada. Y usted, en la noche, en esta oscuridad tan profunda [...] ¿acaso me propuso algo que yo no haya logrado adivinar?

EL DEALER. Nada.

EL CLIENTE. Entonces, ¿qué arma? (Koltès, 2006: 55-56).

Este intercambio de Koltès, exento de cualquier altruismo, se transforma en una punzante necesidad vital y enmascara un deseo de huida de la soledad de los propios personajes, de la incomunicación que los atenaza. En su teatro, el diálogo se convierte en la cohabitación forzosa de dos monólogos.

No en vano, el universo dramático *koltesiano* construye sus cimientos sobre el mencionado “cuasi-monólogo”, o monólogo fragmentado, ya desde sus textos más tempranos, como *La herencia*, donde comienza a experimentar “con los discursos monologales, incluso cuando en apariencia los personajes se comunican entre sí” (Dubatti, 2011). Y es que los personajes emplean una cascada incesante de palabras

tratando de hacerse entender por el otro, pero los canales comunicativos están siempre obstruidos para ellos, la retroalimentación es una entelequia, por lo que muchas de sus estructuras –claro ejemplo en *La noche justo antes de los bosques*- tienen la forma de...

...un soliloquio. No es monólogo, porque el discurso se dirige a alguien más. Pero el cuasi-monólogo posee una característica: no obtendrá respuesta; y podría decirse que se enuncia para dar a quien lo escucha (el espectador) la certeza de que no será respondido. Toda habla es implícitamente una petición: escúchame, haz lo que te pido, etc. [...] Pero el cuasi-monólogo posee la característica de ser un acto que quedará “en el aire”. [...] Ésta es la estructura fundamental: alguien habla, se queja, suplica, pero nadie le responde. (Ubersfeld, 2003: 20-21).

Es tal la cantidad de palabra en su teatro, tan abrumadora la necesidad de comunicarse de los personajes, que el lenguaje acaba tomando un cariz hermético e impenetrable en su dramaturgia; todo ello forma parte de una imprecisión y fragmentación que, en *En la soledad de los campos de algodón*, provoca que “la demanda sólo pueda ser comprendida como demanda absoluta de contacto en el otro, como si la oferta comercial fuera forzosamente metáfora de esa demanda” (Ubersfeld, 2003: 23), de ese deseo imperativo de contacto fallido con los demás, que guía las acciones de los personajes y que cruza diametralmente todos los textos de Koltès como una señal del autor de que no existe camino intermedio, de que estamos solos y que, por ello, la incomunicación nos define; esto ocurre, incluso, en la mencionada *En la soledad de los campos de algodón*, “donde aparentemente no hay cuasi-monólogo, pero [donde] cada una de las réplicas se formula de modo tal que no puede obtener respuesta” (Ubersfeld, 2003: 22-23), y también de manera patente cerca del final en *Combate de negro y de perros*:

LIONA. ¿Así que no valgo yo más que un muerto que está ya medio comido? [...] Alboury, ¿no será porque tengo la desgracia de ser blanca? Y eso que conmigo ya no puedes equivocarte. No soy una blanca auténtica, no. Estoy tan acostumbrada a ser lo que no hay que ser, que no me cuesta nada ser negra. [...] ¡Oh, negro, color de todos mis sueños, color de mi amor! cuando vuelvas a tu casa, me iré contigo, ¡te lo juro!; cuando digas: mi casa, yo diré: mi casa. A tus hermanos les diré: hermanos, a tu madre: madre. Tu pueblo será mi pueblo, tu lengua mi lengua, tu tierra será la mía, y hasta en tu sueño te seguiré, te lo juro, y hasta tu muerte pienso seguirte todavía.

HORN. Estás viendo perfectamente que no quiere nada de ti. Ni te está escuchando.

ALBOURY. ¡Demal falé doomu xac bi! (*Escupe a LIONA en la cara*).

LIONA. (*Mirando a HORN*). ¡Ayúdame, ayúdame! (Koltès, 1990: 171).

En esta obra, que pone en primer plano el colonialismo y la hipocresía europea, Alboury intenta en vano recuperar el cadáver de su hermano de manos de Horn, el capataz de una multinacional francesa que opera en África para la cual el asesinado trabajaba; la obra transcurre en la tensa espera de su recogida -que Horn intenta retrasar

o evitar dada la pérdida del cadáver-, antes del combate que se desencadenará: “ALBOURY. Si he perdido a Nuofia para siempre, será mía la muerte de su asesino” (Koltès, 1990: 169). Cal, subalterno de Horn, el asesino, defiende su acto y piensa en asesinar también a Alboury: “Yo acribillo a balas a un negro si me escupe” (Koltès, 1990: 149); y Liona, una joven desnortada y descartada que llega a África para casarse con el viejo y castrado Horn, buscando abrazar un lugar que la acoja, se entregará ella misma a Alboury por la mera razón de creer en alguien, de tener a alguien, aunque no entienda su lengua: “Tú eres el único que me mira a los ojos, aquí, cuando me hablas” (Koltès, 1990: 117). No existe comprensión entre los personajes, ni entre los europeos y los africanos, ni entre los mismos europeos; Alboury, como hiciera Antígona, no se irá sin su hermano, quiere enterrarlo, y Horn meramente le dirá: “No exageremos. Un obrero ha muerto, sí señor; es grave, sí señor, no quiero minimizar el asunto, de ninguna manera. Pero es algo que ocurre en cualquier parte, en cualquier momento. [...] (*Le ofrece el dinero*). Bueno, coja esto” (Koltès, 1990: 165-166). Se intenta ofrecer dinero para paliar el dolor de la muerte; algo de profunda hondura falla en el entendimiento entre estos dos personajes.

Así pues, vemos cómo lo que domina las relaciones humanas, en el teatro de Koltès, es esta demanda imperiosa, el abismo de soledad e incompreensión entre el uno y el otro, y que, bajo estos supuestos, no parece poder surgir el contacto profundo con el otro; como dice Roberto Zucco mientras habla por un teléfono que no funciona: “De todos modos, nadie se interesa por nadie. Nadie. Los hombres necesitan a las mujeres y las mujeres necesitan a los hombres. Pero lo que es amor, no hay. Me excito con las mujeres por compasión” (Koltès, 2011: 24). Es de este contexto, pues, del que nace la incomunicación de los personajes, seres opacos y solitarios que hablan pero que no obtienen respuesta, que no consiguen ayuda aunque la pidan a gritos, que demandan y exigen instintivamente del otro en vano, como un impulso atávico, tal y como le ocurre al marginal protagonista de *La noche justo antes de los bosques*, semilla del teatro del autor, un “ser que se resiste a ser derrotado y busca ansiosamente la comunicación con otro tipo como él”, por lo que aborda a una persona anónima por la calle que siente parecido a él para “transmitirle su angustia y hacerle partícipe de sus imposibles planes de venganza” (Sánchez y López Mozo, 1989: 143), para sentir algo de camaradería, un lazo que le ate a algún lugar firme:

Pero no tengo tabaco, no es para fumar por lo que te decía: tienes fuego, compañero, era, compañero, para decirte: vaya mierda de barrio, vaya mierda de costumbre esta de dar vueltas por aquí [...] y tú también andas dando vueltas, con la ropa completamente

mojada, expuesto a coger cualquier enfermedad, tampoco te pido un cigarrillo, compañero, ni siquiera fumo, no te va a costar nada el haberte parado, ni fuego, ni un solo cigarrillo, compañero, ni dinero [...], y de todos modos, tengo con qué pagar un café, te invito, compañero, mejor que dar vueltas en medio de esta luz delirante, y para que no te cueste nada, el haberte abordado así. (Koltès, 1989: 11-12).

No se precisa si lo que busca es un lazo amoroso, si busca solidaridad, si busca todo esto en conjunto o qué le ocurre realmente, incluso “muchas veces dudamos si miente, o inventa, o incluso delira, o habla por hablar con el solo objetivo de mantener abierto el canal de comunicación con el otro, de preservar la posibilidad de conseguir el vínculo deseado” (Dubatti, 2011); lo único que resulta claro es su desamparo, su necesidad de humanidad, de conseguir comunicarse con alguien que le comprenda, que le dé calor:

En este parloteo sin límite preciso, hay un solo acto de habla, la petición o demanda que parece no poder contenerse. [...] Frente a tal imprecisión, un solo sentimiento, el de la urgencia de la demanda que termina por revestir un aspecto de búsqueda inútil, casi “religiosa” del otro, un anhelo extraviado por salir de ese infierno que es la soledad, materializado por la noche y la lluvia. (Ubersfeld, 2003: 22).

El personaje repite en muchas ocasiones que es extranjero, remarcando así su desarraigo de la sociedad en que él mismo está inserto, su soledad en un mundo en el que no encuentra comprensión, como un eco reiterado que nunca llega a buen puerto; es extranjero, también, de sí mismo, del resto de personas, de su vida misma y de todo lo que le rodea en su entorno, y habla para justificar su existencia, para intentar sobrevivir encontrando a alguien:

Y cuando me lavaba, hace un rato, como siempre, en el lavabo de abajo, mientras sentía detrás de mí a todos los gilipollas ahí, apalancados, hice como que no entendía nada, totalmente extranjero, como que no entendía nada del francés que hablaban esos gilipollas, y les oía mientras me lavaba: - ¿qué estará haciendo el extranjero este? [...] Luego, cuando terminé, como si fuera un extranjero y no hubiera entendido nada de lo que decían, eso me resulta fácil, no soy del todo de por aquí, seguro que se nota, esos gilipollas de franceses, sin imaginación, no se equivocaron, y a pesar de todo esto, salí corriendo, detrás de ti. (Koltès, 1989: 10-11).

Otro de los aspectos que influyen en la incomunicación de los personajes de Koltès es la violencia mostrada tanto física como verbalmente por ellos, y su propia ambigüedad, como vemos claramente en Roberto Zucco, un asesino enigmático capaz de matar a su padre y a su madre, a un policía y a un niño; un hombre desarraigado cuyos impulsos destructivos no parecen seguir ninguna lógica, más que su deseo de

libertad, su búsqueda de un algo absoluto que no puede encontrar en unión con los demás y que solo tiene certeza de su muerte en algún punto:

Quiero marcharme. Hay que marcharse en seguida. Hace demasiado calor, en esta mierda de ciudad. Quiero ir a África, bajo la nieve. Tengo que marcharme porque voy a morir. [...] Me gustaría volver a nacer perro, para ser menos desgraciado. Perro callejero, buscador de basuras; nadie se fijaría en mí. [...] Creo que no hay palabras, no hay nada que decir. Hay que dejar de enseñar palabras. Hay que cerrar las escuelas y ampliar los cementerios. (Koltès, 2011: 24).

Por último, es destacable la marginalidad que embarga a las tramas y personajes de Koltès: prostitutas, suicidas, asesinos, proxenetas, criminales de toda índole, extranjeros inadaptados, indígenas africanos, seres desorientados y descastados, familias rotas, lugares exóticos o geografías urbanas hostiles, el anciano perdido en el metro con el que Zucco se encuentra o la chiquilla que su hermano prostituye, etc.; un conjunto de parias del mundo, fuera de los cánones sociales establecidos, por deseo propio o imposición, cuya definición es la incomunicación con el resto, el empleo del lenguaje “para proteger lo que no quiere decir, para ocultar lo que se defiende” (Meréuze, 1989: 53). Quizá por eso, en ocasiones, se ansía África como válvula de escape, como un lugar puro en el que huir de esa angustia opresora y liberarse, dada su imposibilidad para abandonar su propio status quo, pues como Koltès deja claro no concibe ningún resquicio para la afectividad en el comercio de las relaciones humanas: prueba de ello es *Muelle Oeste*, desarrollada en...

...un arrabal urbano semiabandonado e inhóspito, [donde] se refugian seres marginales que luchan por una imposible supervivencia, ajenos a cuanto sucede fuera de los miserables límites que los acogen, [...] y quienes [...] quieren huir de ese submundo y fraguan proyectos que siempre resultan fallidos. (Pérez-Rasilla, 1994: 19).

A este lugar llega Koch, un hombre derrotado, de clase alta, que ha decidido suicidarse ante la inminencia de su caída por sus actos ilegales; sin embargo, los habitantes del lugar evitarán que lleve a cabo su acto porque esperan conseguir a través de él su huida:

CARLOS. Nadie vendría aquí sin un arma, sin una razón.

KOCH. Tengo mi razón.

CARLOS. Entonces tienes un arma.

KOCH. No.

CARLOS. Si es verdad, estás mal de la cabeza, viejo. (Koltès, 2012: 7).

Se produce, así, un encuentro contingente de personas que, en principio, no tendrían por qué haberse encontrado nunca y que no se entienden, convirtiéndose el coche de Koch en un objeto de deseo, de posible liberación:

Se establece entonces un juego de contrastes: mientras los confinados a ese lugar hostil quieren abandonarlo, alguien venido de fuera quiere entranarse definitivamente en ese espacio marginal, porque ha fracasado precisamente en el mundo que todos anhelan y que simboliza el triunfo o el brillo externo y falso. (Pérez-Rasilla, 1994: 19).

Cabe recalcar, por último, la importancia del espacio en la dramaturgia *koltesiana*, que toma personalidad propia y que ya hemos podido constatar con lo peculiar de los espacios mencionados en sus textos:

La verdadera tensión se produce entre el ser y el decir. El drama estalla en el conflicto de lo interior con lo exterior [...]; la tragedia se produce siempre en el interior de ese espacio delimitado, porque la tragedia es quizá el lugar mismo. Atravesado por un arma poderosa, la palabra, solo el espacio se impone con voz propia, y determina, relativiza, pervierte o aniquila la acción, el gesto o la más mínima intención comunicativa de los personajes que lo habitan. (Belbel, 1990: 25).

### **3.3.2. La palabra: una retórica arrolladora e implacable.**

Sergi Belbel [1963], precisamente, fue uno de los principales artífices de la renovación del teatro catalán a finales de los años ochenta y principios de los noventa; bajo el auspicio de Sanchis Sinisterra y con gran influencia, en un primer momento, de Beckett y el mismo Koltès –a quien traduce-, volvió a poner de manifiesto la relevancia del dramaturgo como figura, siendo la punta de lanza de una nueva generación de autores que volverían a copar la escena española desde finales de los ochenta hasta nuestros mismos días (Galán, 1990), tras un contexto en el que el papel del autor dramático en España había quedado sepultado, e incluso rechazado y desprestigiado, por otras alternativas, como el teatro de creación colectiva (Bernet i Jornet, 1989).

El teatro de Sergi Belbel evolucionó desde sus primeros pasos con *Caleidoscopios y faros de hoy*, un teatro calificable como esencialista y beckettiano (Galán, 1990), hasta encontrar –según la crítica y él mismo considera– una voz personal a raíz de la escritura de *Caricias* (Butrón, 2015b),<sup>60</sup> un punto de inflexión en su carrera, tras la cual vendrían títulos relevantes, como *Morir o Después de la lluvia*: Belbel desarrolla en esta nueva etapa un estilo minimalista, directo y crudo, pero con un profundo sentido poético que muestra un mundo definible como deshumanizado y radicalmente individualista (Feldman, 1997). En su obra, la palabra surge como un torrente verbal en pleno cauce, intercalándose diálogos esticomíticos con larguísima monólogos en el que los personajes, aunque lo busquen desesperadamente, no consiguen transmitir lo que quieren, sino complicar aún más sus situaciones

---

<sup>60</sup> Entrevista realizada a Sergi Belbel mediante Skype el 19 de febrero de 2015.

(Doležalová, 2009). Hoy día, Sergi Belbel sigue en activo tanto como dramaturgo como director, siendo los temas y problemáticas que surcan su teatro siempre los mismos a lo largo de su trayectoria teatral:

[Belbel] juega con la estructura teatral a través de las repeticiones de diálogos, escenas, palabras o estructuras, presentando ligeras variaciones o subvirtiendo el orden. [...] La incomunicación, la culpabilidad, la identidad, la relación con el otro, la dificultad de relación y el dominio sobre el otro se muestran como los ejes temáticos de [su] producción dramática. (Galán, 1990: 84).

En su teatro, por tanto, la incomunicación aparece con un cariz oscuro, como un obstáculo insalvable para sus personajes, originándose en su imposibilidad misma para transmitir emociones, para establecer una comunicación genuina con los demás, como podemos ver ya en *Elsa Schneider*, uno de sus textos más tempranos, pero que ya apunta en esta dirección:

ELSA SCHNEIDER. Es tan difícil, tan sumamente complicado lo que tendría que decirles ahora que ya de entrada estoy notando su incompreensión, esa especie de letargia que les reduce sus capacidades, ese dejar llevar por un no sé qué que hace que precisamente lo que tengo que decirles, que por sí mismo ya es enrevesado, se me borre de la cabeza, o mejor dicho, se me quede dando vueltas por la cabeza sin querer salir, se me retuerza aún más en la cabeza; entonces se me bloquean las palabras y llega el momento de decirles que, simplemente, no sé qué decirles, lo que tampoco es verdad, o mejor dicho, que no sé por dónde voy a empezar, eso es, no saber por dónde empezar. [...] Oh, si supieran, [...] si pudieran comprobar el esfuerzo que estoy realizando en mi intento de hacerles entender... [...], ¿y qué debe de ser lo que tengo que intentar hacerles entender, si ni yo misma me entiendo a mí misma? (Belbel, 2000a: 47).

En el extenso epílogo de esta obra monologada, que como vemos resulta muy revelador en cuanto al hándicap comunicativo que sufren los personajes belbelianos, Elsa habla oponiéndose al silencio, intentando resistirse a la incomunicación, pero haciendo patente su incapacidad para transmitir lo que quisiera debido al ruido que interfiere e incluso elaborando un discurso al respecto de ello: “Tampoco creo que el silencio pueda ayudarme, pudiera ayudarme mucho, enrarecería más todavía este ambiente, este aire pesado y cargado, esta espesa incompreensión que me está rodeando” (Belbel, 2000a: 48); debido al cerco que obstruye las palabras que quisiera decir y que sustituye una interlocución acerca de su necesidad de hacerse entender y su frustración al ver su esfuerzo en vano, al ver cómo las palabras se agolpan en su mente sin salir: “Ya han visto que todavía no he dicho nada, que solo digo que todavía no he dicho nada y que también lo que tengo que decirles es demasiado complicado, demasiado complejo o



muy confuso, eso es, confuso” (Belbel, 2000a: 47). La repetición y las mínimas variaciones en la construcción de las frases se reiteran como un intento por encontrar la clave de transmisión que se le escapa; y así, los personajes de Belbel hablan compulsivamente: lo hacían en 1987, cuando escribió esta *Elsa Schneider*, y lo hacen también en 2017 en *Les roses de la vida*, su texto más reciente (Cervera, 2017).

De la misma manera que con *El Amante* de Pinter, y sin perder de vista una mirada comparativa con la misma, abordaremos *Caricias* como la obra matriz de Belbel para desgranar lo referido a la incomunicación y la palabra en su dramaturgia. *Caricias* sigue la estructura circular de *La Ronda*, de Arthur Schnitzler, autor referente del catalán: esta circularidad es destacable, pues cada escena se compone de dos personajes, dándose la circunstancia de que siempre uno de ellos vuelve a aparecer en la siguiente escena, de manera que podemos verlos en dos situaciones diferentes e interactuando con otros dos personajes –siempre coinciden con un familiar y con alguien que no lo es-, hasta que el círculo se cierra en la última escena. Con estas premisas, la obra presenta a una serie de individuos con varios tipos de relaciones sociales: paternofiliales (padre-hijo, madre-hijo, padre-hija y madre-hija), de pareja, fraternales, amantes y contingentes o desconocidos, marcados todos ellos por su incomunicación:

HOMBRE JOVEN. No sé si te has dado cuenta.  
MUJER JOVEN. No. De qué.  
HOMBRE JOVEN. Tengo la sensación...  
MUJER JOVEN. [...] Qué te pasa.  
HOMBRE JOVEN. Es como si...  
MUJER JOVEN. Como si qué...  
HOMBRE JOVEN. Como si ya no...  
MUJER JOVEN. No, qué.  
HOMBRE JOVEN. Como si ya no tuviéramos...  
*Pausa.*  
MUJER JOVEN. Qué.  
HOMBRE JOVEN. Nada que decirnos. (Belbel, 2000b: 55).

Tras la lectura/representación, descubrimos la paradoja que encierra su título, ya que la obra no habla de caricias al uso, sino de «caricias como zarpazos»; y es que el título viene por la última escena, esa caricia final que da fin la obra y que orienta ya sobre el origen de la incomunicación en los personajes. Belbel dijo al respecto de esto en una extensa entrevista:

*Caricias* está por la caricia final y es lo que les decía cuando trabajaba con los actores: “Lo que vosotros queréis realmente es la caricia del otro, pero es un deseo que tú desconoces”. El personaje no sabe que quiere la caricia del otro, o que quiere acariciar al otro. Entonces, hay tal lío entre el mundo donde vive, el espacio que habita, la

situación que ocupa, se mezclan tanto en ese deseo íntimo, que acaban enmascarándolo y convirtiendo aquello en un puñetazo. Es un poco lo que yo creo que pasa en el mundo. Tú sales a la calle con buenas intenciones, pero te asaltan y tienes que responder. Al final, es tal complicación el mundo en que vivimos, que dices: “Pero, realmente, ¿qué es lo que deseo yo? Amar, una caricia. (Feldman, 1997: 225).

Por tanto, la incomunicación en *Caricias* parte del deseo irrefrenable de los personajes por conseguir afecto por parte del otro, deseo que disfrazan bajo una pátina de crueldad e insensibilidad que suple su incapacidad para comunicarse, desbancando su sensibilidad, como podemos observar en este parlamento de la primera escena:

HOMBRE JOVEN. Cuando una persona pide perdón, se le perdona, se calla y se le escucha, ¿me entiendes? Y yo acabo de pedirte perdón sólo para hacer un breve inciso en tu... estupendo discurso tan explícito y coherente y voy a hacerlo, ¿me oyes?, ¡¡voy a hacerlo, voy a hacerlo, voy a hacerlo!! (*Él vuelve a abofetearla, aún más violentamente*). (Belbel, 2000b: 56).

O en este diálogo de la escena ocho, donde se introduce el concepto de culpa, que cruza diametralmente a los personajes por el alcance nocivo de sus acciones y las repercusiones para sus vidas:

CHICA. Tu herencia se acaba contigo.

HOMBRE MAYOR. Me parece que está llegando tu madre.

CHICA. Se acaba contigo.

HOMBRE MAYOR. ¿No oyes sus pasos por la escalera?

CHICA. Y no te quedará nada.

HOMBRE MAYOR. ¿No oyes el ruido de las llaves en la cerradura?

CHICA. Absolutamente nada.

HOMBRE MAYOR. ¿Notas ya su perfume?

CHICA. Estás solo.

HOMBRE MAYOR. Ve a saludarla.

CHICA. Y no por culpa mía.

*De repente, en un arrebato, el Hombre Mayor tira todos los utensilios de la cocina al suelo. Gran estrépito.* (Belbel, 2000b: 87).

Es por ello que en la última escena, cuando la caricia se consigue, la obra finaliza, pues el conflicto ha desaparecido, ya que dos personas han conseguido comunicarse, sin utilizar para ello ninguna palabra; paradójicamente, se comunican desde el silencio, cuando la verborrea se extingue:

*Lentamente, con mucha delicadeza, la Mujer pasa un algodón mojado en agua oxigenada por la cara del Hombre Joven. En silencio. Él mira a la Mujer y se deja curar por ella. Ella le seca cuidadosamente las gotas de agua con un algodón seco. Él se relaja y sonríe. Ella le acaricia suavemente el pelo. Él le coge la mano en señal de agradecimiento. Ella le besa en la frente. Él le besa la mano. Se miran a los ojos. (Dos seres extraños parecen «encontrarse»).* (Belbel, 2000b: 95-96).

Pero, aun así, cabe apuntar que “la crueldad de la última escena es que no se conocen, son vecinos, [...] es una manera de decir que, cuanto más te conoces, más difícil es el camino para comunicarte, para expresar amor” (Butrón, 2015b), conformando así esa ronda, ese círculo aludido, “una ronda de incomunicación, en la cual los personajes secretamente desean comunicarse, desean amarse y no lo consiguen” (Butrón, 2015b), porque se encuentran con una continua y persistente agresión física y verbal, a la que responden de la misma manera buscando defenderse y protegerse. Este aspecto se exterioriza especialmente en la Mujer Joven durante la primera escena, con su pareja:

HOMBRE JOVEN. No he dicho que yo ya no tenga nada que decirte, ¿me oyes?

*Vuelve a abofetearla, salvajemente.*

HOMBRE JOVEN. He dicho que ya no tenemos nada que decirnos. No yo. No tú. He dicho: nosotros.

*Silencio.*

MUJER JOVEN. ¿Qué quieres para cenar? (Belbel, 2000b: 56-57).

Y en la segunda escena, con este mismo personaje, la Mujer Joven, junto a la que es su madre, la Mujer Mayor, manteniendo ambas una relación en el que las palabras, bien sotierran otras palabras que quedan por decir, o bien hieren:

MUJER JOVEN. Mamá.

MUJER MAYOR. Qué.

MUJER JOVEN. Tendrías que haber abortado.

MUJER MAYOR. Me encantará, estoy segura. El asilo me encantará.

MUJER JOVEN. Adiós. Y deja de leer esas cosas. Te volverán más loca.

MUJER MAYOR. Llámame. (Belbel, 2000b: 62).

Todas las historias de *Caricias* comparten su crudeza y marginalidad extrema, pues se suceden temas como las familias desestructuradas, la enfermedad, la infidelidad, la drogadicción, el maltrato, la homosexualidad, la muerte, la vejez y el incesto; materias turbulentas que, no solo otorgan un tratamiento de sordidez a dichas historias, sino que causan una profunda represión en los personajes, que no viven según las convenciones sociales, que se ven empujados y atacan con la misma fuerza:

MUJER MAYOR. Yo siempre bailaba el rock and roll, cada sábado y cada domingo, y me escapaba de casa por la ventana del patio, y a escondidas de papá y mamá, y él me esperaba en el callejón de detrás, [...] hasta que... hasta que...llego la niña, la estúpida de la niña, no puedes imaginarte cuánto odiaba a esa niña mía asquerosa cuando estaba en mi vientre ¡me impedía bailar! [...] Una tarde, para desahogarme, más frenética que nunca los burlé y me escapé y fui completamente sola a la Avenida, él ya no estaba y nunca más volvió ni volví a verle y todavía me acuerdo de él [...] La estúpida de mierda debía de tener ya siete meses de letargo aquí dentro, sorbiendo mi sangre, robando el alimento de mis entrañas, algo inverosímilmente vivo en esta barriga ahora blanda, y

rebotaba arriba y abajo y de un lado a otro, [...] porque era eso lo que yo quería; agitarla, marearla, vomitarla; mi venganza. (Belbel, 2000b: 63).

Los deseos reprimidos, que aparecen frecuentemente en *Caricias*, y el hecho de no poder culminarlos, hacen surgir rabia en los personajes: “HOMBRE JOVEN. Eres un monstruo. / MUJER JOVEN. Levántate ya y ve a la cocina. / HOMBRE JOVEN. Eres repugnante” (Belbel, 2000b: 58); “NIÑO. Bueno, basta ya, ¡dame las pelas de una puta vez, gilipollas! / [...] / (*El Niño empieza a dar paladas al Hombre Viejo en el vientre y le registra los bolsillos*)” (Belbel, 2000b: 74); “CHICA. ¿Y cómo ha llegado a saberlo? / HOMBRE. El olor de tu coño. / CHICA. Vete a la mierda. / HOMBRE. Culpa mía, lo reconozco. La última vez no me lavé” (Belbel, 2000b: 80); “MUJER. ¡Ah! ¡Qué susto! Siempre con esa manía, no cambiarás nunca. Eres un sádico, eres un sádico; ¿por qué nos saliste así?, ¿por qué? Yo es que todavía no me lo explico” (Belbel, 2000b: 92). Esta truculencia escabrosa que apreciamos en los diálogos, característica del estilo del autor, configura el carácter de su lenguaje, deliberadamente incómodo y explícito, que funciona para dar escape a esa rabia de los personajes y como recurso provocativo “para apabullar al espectador” (Butrón, 2015b), para no dejarle indiferente.

Y es que la palabra, en *Caricias* y en Belbel, no sirve para comunicar, sino como elemento arrojadizo y cortante, adopta una instrumentalización armamentística, por eso hablan y cae en saco roto, las frases se entrecortan tratando de tomar una forma que no se adquiere, beneficiándose solo al mantenimiento de las barreras ya alzadas; concerniente a ello, Sergi Belbel dirá:

La palabra es más manipulable. [...] A través de las palabras, puedo hacer mucho daño a una persona. A través de la música, solo le transmito emociones directas. Y lo que me interesa en la palabra justamente es su doble articulación: que es sonido, pero al mismo tiempo es significado. (Feldman, 1997: 222).

Quizás el ejemplo más claro de esto se encuentra en la escena siete, donde el lenguaje es especialmente explícito y aparece, además, el recurrente recurso del torrente verbal, la logorrea, muy característico del autor y que se repite durante toda su obra:

CHICA. De qué estás hablando.

HOMBRE. De tu coño, por supuesto. [...] Pues eso, sí, que huele muy fuerte, que apesta, vamos. Bueno, hay que reconocer que todos los coños huelen, o, si me apuras, apestan, es evidente, desprenden una pestilencia dulzona, con un punto de fetidez, sólo un punto, aunque nada desagradable, por regla general. Lo que pasa es que el tuyo... bueno, ahora que hemos acabado puedo decírtelo sin pelos en la lengua... el tuyo suelta un pestazo realmente insoportable... qué raro... no es el típico olor de bacalao o de pescado podrido de los coños sucios en época menstrual, no, no, el tuyo, el de tu coño

es otra cosa, es más bien agrio, más ácido que dulzón, como el amoníaco, algo así como una mezcla de amoníaco y carne putrefacta... (Belbel, 2000b: 80-81).

Existen más herramientas aparte de la crudeza verbal y física mediante las cuales los personajes catalizan su represión y rabia. En la escena seis, encontramos un caso de materialización del sentimiento (Butrón, 2015b), de sustituir el dolor por otra cosa, algo que se pueda asir, que tenga forma:

NIÑO. ¿Y tiene alarma, el coche nuevo?

HOMBRE. ¿A ti qué te parece?

NIÑO. Yo qué sé.

HOMBRE. Claro que sí.

NIÑO. ¿Y qué más tiene?

HOMBRE. Pues... aire acondicionado... techo corredizo electrónico... llantas de aleación ligera... cierre centralizado con control remoto... retrovisores regulables también electrónicamente... abertura de maletero y de tapón de gasolina automatizado desde el interior. (Belbel, 2000b: 78).

El consumismo, la compra de un coche nuevo, reemplaza el dolor de un padre y un hijo por la muerte de su hijo y hermano, respectivamente, del que no se habla en ningún momento, pero que está latente. Asimismo, en la escena nueve, la sexualidad, el contacto físico, es empleado como un método deficitario de comunicación:

CHICO. ¡Es un espejo!

HOMBRE MAYOR. Ven, acércate. Venga, ven aquí. Cógela. Así. Tu boca. Eso es. Hazlo bien. Despacio. Sin prisas. Quiero verlo todo. Hasta el final. Tu piel. Estoy vivo. Despacio, despacio. Me gusta tanto. Me gusta tanto. Lo haces tan bien. No. ¡No, no, no! No mires. Tú no mires. No mires. ¡Qué haces!

CHICO. También quiero verme, quiero verlo. Quiero mirar.

HOMBRE MAYOR. Después. Después. Sigue. Sin mirar. Hasta el final. Así. Sí. Eso es. Después te lo haré yo. Y te mirarás. Nos mirarás. Así. Eso es. Sólo nosotros. Los cuatro. Los cuatro, solos... ¿Solos? ¡Qué va! Si somos... ¡cuatro! Ah. Así. Así. Ah. Vosotros tres... los únicos que me queréis. (Belbel, 2000b: 90).

Y es que ninguno de los dos es capaz de expresar libremente su sexualidad, reprimen sus deseos: “CHICO. Si no cierras, lo ven todo. [...] Vecinos de mierda” (Belbel, 2000b: 89); “HOMBRE MAYOR. Tengo cincuenta años. / [...] / Y mi propia hija no sabe nada” (Belbel, 2000b: 89), por lo que deben esconderse de los demás y de sí mismos, relacionándose por tanto desde la superficie. Vemos, por ende, cómo los personajes tienen una vida cimentada en la falsedad a raíz de su propia represión, por lo que alcanzar una comunicación sin limitaciones queda lejos de lo que consiguen.

Por otro lado, el espacio donde se desarrolla *Caricias*, la urbe, juega un papel muy relevante como elemento deshumanizador, de aislamiento, que causa la soledad del individuo, que éstos temen, pues las referencias a la soledad, además de las ya mencionadas, son múltiples: “MUJER MAYOR. Sólo te pido un minuto. Estoy tan sola,

hija mía, y hay tantas cosas que pienso...” (Belbel, 2000b: 61); “MUJER JOVEN. Sí, tienes razón. Éste es un lugar ideal. Es un parque tan tranquilo. Tan solitario, mamá. Tan solitario” (Belbel, 2000b: 62); “CHICA. Estás solo” (Belbel, 2000b: 87). Y es que la ciudad, paradójicamente, encorseta a los personajes, los reduce:

La soledad en un entorno como es el de la ciudad, donde teóricamente hay de todo menos soledad... La tónica de la obra era esta. Y es que, a lo mejor, está más solo el que está paseando por el Paseo de Gracia en un bullicio tremendo, que la persona que está en el campo cuidado vacas y viviendo solo. (Butrón, 2015b).

Dada la perseguida universalidad del texto, esa urbe que contextualiza a los personajes, aunque imaginemos y sepamos por Belbel y su contexto espacial y temporal que es la Barcelona pre-olímpica, realmente podría ser cualquier geografía metropolitana, porque ello pretende trasladarnos el texto:

Los personajes belbelianos son a menudo seres solos, genéricos y anónimos que se encuentran, como víctimas, arrojados dentro de un espacio cotidiano que no les es ameno. Habitan un paisaje de paradojas, de sombras grisáceas en vez de blancos y negros: urbanismo y consumismo, opulencia y prostitución, cosmopolitismo y corrupción, enfermedad y decadencia, ambigüedad moral y violencia brutal. Allí el uno intenta dialogar con el otro pero no logra comunicarse, y a veces termina lanzando un llanto al vacío. (Feldman, 1997: 220).

La ciudad acaba siendo, por tanto, hostil para los propios individuos que la habitan: “CHICA: Bien, muy bien, como todos, estoy muy contenta con mi nuevo trabajo, contentísima y me encanta viajar y poder estar lejos de esta ciudad de mierda” (Belbel, 2000b: 85); una suerte de jaula con apariencia de libre albedrío.

En cuanto al plano temporal de *Caricias*, la obra presenta una temporalidad más dilatada que la que veíamos, sin ir más lejos, en el caso de *El Amante*. Sin embargo, el ritmo es frenético y apabullante tanto para el espectador como para los mismos personajes, como nos indican los numerosos signos de exclamación: “MUJER JOVEN. ¿¿¿¿¿Quieres una ensalada tropical o no quieres una ensalada tropical?!!!!” (Belbel, 2000b: 58), la limitación de los signos de puntuación: “NIÑO. Pero luego, a la mañana de después teníamos seiscientos ochenta y como salimos de la Okupa a las diez y todos estaban roncando le robamos mil a la tía de Sábanas Manchadas y cogimos el bus y...” (Belbel, 2000b: 73), o incluso la carencia de ellos: “HOMBRE VIEJO. Sardinitas saladas para las putas viejas tengo hambre tengo sed” (Belbel, 2000b: 68).

Por último, es preciso destacar el tema del alzhéimer, enfermedad que padece la Mujer Mayor, ya que representa un nuevo grado de incomunicación de la persona hacia

sí misma: “MUJER MAYOR. Me enseñaste tantas cosas. / MUJER VIEJA. ¿Qué? / MUJER MAYOR. De la vida. Y en tan poco tiempo. / [...] / MUJER VIEJA. Si yo, de ti, no me acuerdo. / *La MUJER MAYOR llora*” (Belbel, 2000b: 66). En conclusión, en *Caricias* percibimos cómo los diversos personajes, que tratan de volver al marco de lo establecido, sufren una incomunicación imperante motivada por la represión del deseo de conseguir afecto por parte del otro, ante su imposibilidad para comunicarlo por sus propios métodos; deseo que ocultan bajo la crueldad verbal y física que presentan -y que cataliza su rabia-, y una aparente insensibilidad y ambigüedad exenta de cualquier maniqueísmo que disfraza su culpa, agravado esto por el aislamiento exterior en la ciudad y un ritmo frenético que les enajena: todo confluye en el empleo de una palabra que no sirve para comunicar, su función primigenia, sino como agresión al Otro.

Las constantes que inundan *Caricias*, hablar sin decir nada por el miedo al silencio que desnuda, lugares urbanos actuales, incomunicación extrema sustentada y sustituida por la violencia cruda, alternancia de monólogos y diálogos breves y concisos –en ocasiones inacabados o interrumpidos-, vuelven a surcar sus textos. Desde la comedia negra, el teatro de Belbel, como apunta Wilfried Floeck, “esboza sobre el escenario los problemas cotidianos y sobre todo de las relaciones interpersonales de las personas que viven en grandes ciudades. [...] Un teatro de relaciones personales conflictivas” (en Pörtl, 2004: 454-455), que muestra situaciones de incomunicación entre seres humanos contemporáneos, jugando con las estructuras y con el lenguaje, como también vemos en *Después de la lluvia*, donde se exploran las relaciones de los empleados de una empresa, que suben a la azotea para saltarse la expresa prohibición de no fumar, sucediéndose “repeticiones intensificadoras de palabras aisladas, lo que subraya la ingenuidad de los hablantes, habladurías que nunca parecen terminar, alusiones frívolas intencionadas y un comportamiento de rol de los machos y las feministas muy marcado” (Pörtl, 2004: 457), personajes que no se encuentran entre sí, que se mienten, que se ocultan los unos de los otros, que se quedan en la superficie:

JEFE ADMINISTRATIVO. ¿Era esa la pregunta que quería hacerme?

SECRETARIA RUBIA. Mmm... Pues no.

JEFE ADMINISTRATIVO. Entonces, ¿cuál?

SECRETARIA RUBIA. [...] ¿Por qué lo hizo?

JEFE ADMINISTRATIVO. ¿Qué?

SECRETARIA RUBIA. El vestido.

JEFE ADMINISTRATIVO. No puedo responder a esa pregunta.

SECRETARIA RUBIA. ¿Por qué?

JEFE ADMINISTRATIVO. Motivos personales.

SECRETARIA RUBIA. Perdón pero no le entiendo.

JEFE ADMINISTRATIVO. Es que no tiene que entender nada. (Belbel, 2003: 39).

En *En la Toscana*, por otro lado, enmarcada en el s. XXI, Marc, un arquitecto de mediana edad que posee todas las comodidades posibles, un privilegiado en una sociedad occidental ya de por sí privilegiada, cae en una crisis sin motivo aparente tras volver de un viaje a la Toscana al percatarse de su propia condición, al sentir la culpa por ello y verse asaltado por fantasmas cotidianos, al conseguir la felicidad y tener “demasiado tiempo para pensar” (Belbel, 2008: 55); algo incomunicable se instala en él y le aleja de su familia y amigos, algo ya incipiente antes de ese viaje catalizador pero que a partir del viaje no puede extirpar ni transmitir:

JOANA. ¿Qué te pasa?

MARC. Nada... Lo de siempre. (*Sonríe*). O peor. En fin... (*Pausa*). Tú ya sabes.

JOANA. ¿El qué?

MARC. Da igual, prefiero no hablar.

JOANA. Así no lo arreglarás.

MARC. ¿El qué?

JOANA. El problema que tienes.

MARC. Ah, ¿te parece que tengo un problema? (Belbel, 2008: 7).

Así, el personaje, continúa sumido en su introspección, inmerso en conversaciones donde no puede expresar su estado, difícilmente de manera directa, y que en ocasiones se convierten en pesadillas miserables y desgraciadas, como vemos en esta conversación con su amiga Marta, que pronto se convierte en ello:

MARC. No estoy acostumbrado a hablar de esto así..., de un modo tan...

MARTA. ¿Tan... qué?

MARC. Tan..., tan directo.

MARTA. ¿Y cómo prefieres hablarlo?

MARC. No lo sé. (*Pausa*). No hablo de ello. (*Pausa*). No hablo con nadie de estas cosas..., de mí, de..., de Joana y de mí. [...]

MARTA. Vale, basta. Tu versión es: yo la quiero mucho y ella también me quiere mucho pero los años han hecho que aquella pasión del principio se pierda y bla bla bla, [...] Ahora, mi versión: tú eres un tío que fue cojonudo y, por las razones que sean, ya no lo eres; y Joana... es una mala puta que te está poniendo los cuernos DESDE HACE DOS AÑOS con un tío que ahora es cojonudo y que lo será todavía unos cuantos años más. (Belbel, 2008: 35-36).

Unas pesadillas, una mirada a sí mismo, que le aísla de los demás, imposibilitando que sus relaciones sucedan con naturalidad, y que surgen recurrentemente a partir de una llamada sin responder al teléfono de Joana, un hecho que, sin embargo, no encuentra espacio para revelar a su mujer:

MARC: ¡¿Con quién estabas hablando?!

JOANA: ¡CON SANTI, IMBÉCIL!

MARC: ¿Con Santi?

JOANA: Sí, porque estoy muy preocupada. Por ti y por él, idiota. Por ti porque te estás convirtiendo en una persona insoportable y porque no te das cuenta de que muchas veces los que te rodean están todavía peor que tú, ¿lo entiendes? [...]

MARC: Por favor. (*Pausa*). Perdona. (*Pausa*). Estoy nervioso. En las pesadillas...



JOANA: No. Basta. Estoy harta de tus pesadillas... (Belbel, 2008: 50-51).

Poco a poco, Marc se va aproximando a su caída sin que su pareja pueda evitarlo, aumentando la brecha entre ambos: “JOANA. [...] Te has extraviado. No sé qué ha podido causarte esta crisis, pero eres otro. Lo mejor de ti ha desaparecido. La ilusión por las cosas, la fuerza, la energía. No queda nada Y no me gustas. Te ves incapaz de comunicar qué sientes” (Belbel, 2008: 78), rompiendo sus lazos sin remisión hasta quedar aislado, incluso sin percatarse de la grave enfermedad de su amigo Santi.

En *Morir*, se juega con las estructuras mostrando siete episodios independientes en dos partes: en la primera, uno de los personajes muere, y en la segunda, se invierte la situación y el personaje sortea la muerte y afronta lo venido. En lo relativo a la incomunicación, destacan el episodio de Madre e Hija por su cuestionamiento al orden familiar y su exposición del conflicto generacional; la primera ejerce una presión castrante sobre la segunda, corrigiéndola y violentándola: “MADRE: Cuando alguno de nosotros decía una incorrección, y sobre todo en la mesa, ¿sabes lo que nos hacía el abuelo? [...] Nos agarraba, nos llevaba a la cocina y nos arreaba un revés en la boca con la mano o con la servilleta” (Belbel, 2014: 19); HIJA: ¿Por qué quieres que abra y te enseñe la boca? / MADRE: Porque sé que llevas una goma de esas asquerosas que se mascan y quitan el hambre” (Belbel, 2014: 21); “No hay madre como yo en el mundo entero que te cuide como te cuido yo, y así es como me lo agradeces, como una auténtica maleducada. [...] ¿Acaso he engendrado a un monstruo, Dios mío?” (Belbel, 2014: 22-23); y así se continúa hasta que la Hija, en un arrebató, come hasta atragantarse y morir absurdamente:

HIJA: Si como, ¿te callarás?

MADRE: Sí.

HIJA: ¡¡¡JÚRAMELO!!!!

MADRE: Ay, niña, pero, ¿qué son esos gritos, cariño?

HIJA: ¡¡Júramelo!!

MADRE: ¿Qué es eso de jurar? No. Ni hablar. En esta casa no se jura ni se perjura. Jamás. Jurar es vulgar, jurar es...

HIJA: ¡¡¡Cállate cállate cállate!!! ¡¡Júrame que si como, te callarás de una puta vez!!!

MADRE: ¡Ya no hay vergüenza...! [...]

HIJA. (*Con la boca llena*). ¿Yo soy un monstruo, mamá? (Belbel, 2014: 23).

Sin embargo, cuando la Hija es rescatada por un vecino, nada cambia, y la Madre, que no ha hecho nada para salvarla: “ENFERMO: Pero, señora... ¿y usted no ha hecho nada? / MADRE: ¿Yo? ¿Y qué podía hacer yo, pobre de mí? ¿Qué se le tiene que hacer?” (Belbel, 2014: 76), vuelve a culpar a su Hija:

MADRE: ¡¡Nunca más, ¿me oyes?, nunca más!! Pero, ¡qué vergüenza, Dios mío, qué vergüenza! ¿Te has dado cuenta de lo que has hecho? ¿Te has comportado como... como una retrasada mental, hija mía, como una subnormal! ¿No has visto lo mal que lo he pasado? No vuelvas a hacer una cosa así si no quieres que me dé un infarto [...].  
 HIJA: ¡Me has hecho daño! Con lo que he pasado y encima me pegas. ¿Por qué?  
 ¿Por qué me pegas, eh? ¿Y si... y si me hubiera muerto, qué? ¿Eh? ¿Qué, mamá? (Belbel, 2014: 78).

En *Móvil*, por otro lado, se reflexiona explícitamente sobre la incomunicación hoy día, poniendo el foco sobre cómo, en ocasiones, es más sencillo comunicarse a través de un aparato móvil, cubierto y defendido por la distancia tecnológica, que en persona, mirando a los ojos; de la misma forma, se cuestiona hasta qué punto es comunicación esta relación con cortapisas, el por qué –gracias a la tecnología- hablamos más, pero, quizá, nos comunicamos menos, y las esperanzas que ponemos sobre esta comunicación tecnológica actual. El mismo Belbel dice al respecto de la obra:

El tema central de *Móvil* es el de la comunicación. El móvil modifica nuestros hábitos comunicativos y llega a convertirse casi en un arma detrás de la cual nos refugiamos. Un arma que nos permite, a veces, poder decir al otro todo aquello que no nos atrevíamos a decir a la cara. Es comunicación verbal pura, sin comunicación gestual. Por lo tanto, las palabras pueden llegar a ser un arma de doble filo. Podemos estar escuchando a través del móvil un discurso determinado y al mismo tiempo, el interlocutor puede estar gesticulando o realizando acciones en otra dirección completamente opuesta a su discurso... (CDN, 2007: 9).

Así, se muestra a dos mujeres que no se conocen, Sara, abandonada por su marido y deprimida, y Claudia, una ejecutiva agresiva y dominante, y a sus dos hijos, Rosa y Jan, dos jóvenes modernos pero muy vulnerables; cuatro personajes solitarios con problemas para comunicarse, pero «enganchados» a sus móviles de última generación, que entrecruzan sus vidas por un atentado en el aeropuerto cuando Sara y Claudia están allí. Los personajes, en gran parte de la obra hablan únicamente mediante sus teléfonos a modo de monólogos -y siendo recurrentes los mensajes en el contestador-, utilizando su móvil como parapeto para intentar expresar y desahogar aquello que en la cercanía física no pueden decir, creándose una metáfora de la incomunicación:

ROSA. [...] Hemos hecho bien dejando lo nuestro, has hecho bien marchándote de casa definitivamente. Ya te llamaré. (*Cuelga. De repente, grita*). ¡¡¿POR QUÉ NO LE HABRÉ DICHO DE VERDAD PARA QUÉ LO HE LLAMADO?!! [...] ¿Sabes lo que quería decirte, cabrón? QUE ERES EL HOMBRE MÁS REPUGNANTE QUE HE CONOCIDO EN TODA MI VIDA Y QUE TE ODIO, ¡¡TE ODIO!!! (*Empieza a escribir un mensaje en el móvil. “Esto s l k sient x ti: TE ODIO” Le sale en pantalla: “¿Enviar mensaje ahora?”*). ¡Sí, sí, sí, LO ENVÍO!¡,¡NO!! ¡NO LO ENVÍO!, además, a lo mejor le encanta que le diga que le odio. No, no, le hará daño. VAMOS, HAZLO, SÍ... (*Pulsa la tecla OK*). ¡Síiii! (*Pausa*). ¿Qué he hecho? (Belbel, 2011: 16).

Vemos, así, la soledad de unos personajes que dependen indefectiblemente unos de otros, que creen encontrar en sus móviles una liberación pero acaban encontrando una nueva cárcel, como revela el que en el desenlace todos tiren sus teléfonos:

Claudia: ¡¡TÚ ERES EL CERO A LA IZQUIERDA, TÚ, NIÑO MIMADO ASQUEROSO, QUE NO HAS TENIDO QUE LUCHAR POR NADA EN LA VIDA, YO POR LO MENOS SALÍ DE LA NADA Y AHORA TENGO UNA FORTUNA GRACIAS A MI INTELIGENCIA Y A MI SENSIBILIDAD...!! [...] PORQUE YO HE SIDO FELIZ, FELIZ, INMENSAMENTE FELIZ Y TU SERÁS UN AMARGADO, UN INÚTIL Y UN MIERDA EL RESTO DE TU VIDA!!! (*Se echa a llorar*). Jan, cariño mío, no me hagas esto, no me dejes, eres lo único auténtico que tengo en la vida, pequeñín, si he hecho algo mal y te he hecho daño, perdóname, perdóname... (Belbel, 2011: 37-38).

La violencia vuelve a tomar el papel del ansía por estar en contacto con el otro, por conseguir su afecto; como decía Miguel Narros, que dirigió la obra: “La vida ata con cordones umbilicales invisibles a los seres humanos, y estos no saben cómo desatarse; es lo mismo que sucede con el móvil, al que estamos peligrosamente enganchados” (en Bravo, 2007). Asimismo, dada la geografía urbana de *Móvil*, se...

...establece una estrecha relación entre diversos espacios urbanos y el problema de la comunicación. Esta última se manifiesta paradójicamente en el hecho de que los personajes hablan sin parar, en una suerte de logorrea que imposibilita una verdadera comunicación con los demás. (Bauer-Funke, 2016: 9).

Una relación ciudad e incomunicación que Martin Baxmeyer -a raíz del aeropuerto y del hotel donde llevan a Sonia, Claudia y al resto de los no heridos en el atentado-, vincula con el concepto de no-lugar, sitios de transitoriedad cuyos superficialidad no permiten calificarlos de lugares, razonando que “cada intento de establecer verdaderas relaciones personales o afectivas inevitablemente lleva a una catástrofe. En el no lugar tales relaciones no pueden existir” (Baxmeyer, 2016: 307).

Recorrida la incomunicación en parte del teatro de Belbel, ¿cuáles son las consecuencias de esta incomunicación, de esta palabra comunicada en *Caricias*? Al contrario de lo que vimos en *El Amante*, los personajes no ocultan sus deseos, pero, como consecuencia de la incomunicación imperante en ellos, no son capaces de comunicarse con los demás para transmitirlo. Por tanto, el primer efecto que la incomunicación tiene en los personajes de *Caricias* es el bloqueo continuado de sus sentimientos (Butrón, 2015b). Quizás el ejemplo más claro esté en la escena dos:

MUJER MAYOR. Sólo te pido un minuto. Estoy tan sola, hija mía, y hay tantas cosas que pienso... Desde el día que te fuiste, la casa no es lo que era. Sí, antes era un infierno, una batalla constante: riñas, gritos, malas caras, angustia, llanto, tensiones. Tengo que

reconocer que quizá fue culpa mía que se hubiera declarado una guerra entre nosotras, pequeña guerra, aunque hostil, a base de gestos mínimos y de mínimas palabras y de silencios eternos. Si la guerra más cruel es la guerra entre mujeres, es más cruel todavía entre una madre y su hija. Pero ahora que no estás, ¡la añoro tanto! (Belbel, 2000b: 61).

Como apreciamos, la Mujer Mayor no le dice a su hija que la quiere o que la necesita; al contrario, le dice que extraña el enfrentamiento verbal con ella, la pugna, lo negativo. Y es que para este personaje, que empieza a sufrir alzhéimer –cuya crueldad no es solo la pérdida de la memoria, sino la pérdida del afecto por los demás-, es preferible la discusión que el olvido y la ignorancia (Butrón, 2015b). La Mujer Mayor desea, al fin y al cabo, el afecto de su hija, pero es incapaz de decírselo de manera directa y llana y, por eso, lo bloquea, ahondando el lecho de desconfianza y rencor entre las dos; un bloqueo que también podemos extraer en la escena cinco:

NIÑO. No es verdad. Mi hermano no es ningún angelito. Mi madre me dice que sí, cada día me lo dice, tres meses diciéndomelo cada día; ahora a mí se me ha escapado, porque yo le digo que no, dios no existe, el cielo es una trola.

HOMBRE VIEJO. Cállate cállate hijoputa duérmete duérmela y cállate.

NIÑO. Mi hermano no es ningún angelito, en el colegio sólo dicen mentiras y los ángeles no van en moto, ¿has visto tú algún ángel con la cabeza abierta? [...]

HOMBRE VIEJO. A la cama nene a la cama.

NIÑO. Fue allí. Todavía se ve la mancha roja y negra del cerebro espachurrado.

HOMBRE VIEJO. Dormir dormir soñar.

*Silencio.*

NIÑO. Bueno, basta ya, ¡dame las pelias de una puta vez, gilipollas! (Belbel, 2000b: 74).

El Niño, como vemos, bloquea el dolor por la muerte de su hermano desde la descreencia, el distanciamiento, y empleando la violencia para evitar que este sentimiento llegue a afectarle profundamente.

Es esta violencia, al igual que ocurre en *El Amante*, causa y consecuencia de la incomunicación en *Caricias*, ya que los personajes responden con una violencia descarnada a la propia violencia que afrontan diariamente, en un frenesí que no deja resquicio para el cese de la hostilidad:

MUJER JOVEN. ¡¿Te levantas o no te levantas?!

*Ella le da otra patada en plena cara.*

MUJER JOVEN. ¡¿Vas a la cocina o no vas a la cocina?!!

*Le da otra patada en la cara.*

MUJER JOVEN. ¡¡¿Vas a ir a pedir aceite a la vecina o no vas a ir a pedir aceite a la vecina?!!!

MUJER JOVEN. ¡¡¡¿Quieres una ensalada tropical o no quieres, una ensalada tropical?!!!!

*Silencio.* (Belbel, 2000b: 58).

Este círculo vicioso de violencia recíproca vertebró el comportamiento de los personajes, que se ven atrapados en ello, pues aunque bajo sus intenciones se arrincone

un deseo de liberación y huida, se han acomodado en la ferocidad, en imponer sus deseos y no consensuar:

MUJER JOVEN. ¡¡Siempre me interrumpes cuando empiezo a... a construir un... un discurso mínimamente coherente que sobrepase los... los monosílabos que tanto caracterizan nuestras charlas cotidianas!! ¡Te pareces ya a mi madre; y si me fui de su casa no fue precisamente para irme a vivir con otro como ella o peor todavía! ¡¡No hay perdón ni momento que valga!! ¡¡Estaba hablando yo y seré yo quien siga hablando!! ¡A ver si empiezan a cambiar ya las cosas en esta casa de mierda, al menos en ésta! *Él la abofetea violentamente.* (Belbel, 2000b: 56).

Aun así, los personajes no son ajenos a la violencia que practican, sienten arrepentimiento por sus acciones, como podemos ver en la escena siete, aunque ello sea quizá el sentimiento más incomunicable para los mismos:

HOMBRE. Si... la última vez me hubiera lavado...  
CHICA. ¿No habría pasado nada?  
HOMBRE. No. [...] Todo igual que siempre.  
CHICA. [...] ¿Te arrepientes ahora de no haberte lavado la polla?  
HOMBRE. Me parece que... que no.  
CHICA. Entonces, ¿por qué estás llorando?  
HOMBRE. Adiós. (Belbel, 2000b: 82-83).

Incluso, los personajes, ante esta incapacidad para comunicarse genuinamente con los demás, llegan a arrepentirse de su propia existencia, como la Chica en la escena ocho comunica a su padre:

CHICA. De mamá. ¿Qué piensas?  
HOMBRE MAYOR. [...] Detesta la cocina y todo lo estropea.  
CHICA. ¿Por qué te gusta a ti?  
HOMBRE MAYOR. Es un don. [...] Una herencia.  
CHICA, Perdida. Perdida. No te soporto. Una herencia perdida. Yo no la tengo, no la he recibido, nunca quise aprender.  
HOMBRE MAYOR. En el fondo, no se puede aprender.  
CHICA. Por tanto, sé que no te he fallado, como piensas tú.  
HOMBRE MAYOR. Son tan pequeñitas, las patatas.  
CHICA. No te he fallado.  
HOMBRE MAYOR. Cuesta tanto pelarlas. (Belbel, 2000b: 86-87).

Y es que este personaje descubre, a sus treinta años, que su padre es homosexual, algo que se oculta en su familia, pero que sin embargo se sabe y flota en el ambiente. Esto le hace a la Chica no comprender el sentido de su vida, pues dilucida que “si su padre hubiese seguido su tendencia natural, ella no tendría que haber nacido, con lo cual se siente vacía, hija de una mentira, arrepentida de su propia existencia” (Butrón, 2015b), y no es capaz de encontrar el entendimiento con su padre, que sin embargo no quiere

escuchar las palabras de su hija, es decir, no quiere afrontar su condición sexual frente a ella, su mujer o el resto de la sociedad.

La incomunicación provoca en *Caricias*, como vemos, un mundo sustentado en la mentira, en la falsedad, donde instituciones de supuesta seguridad y afectividad como la familia juegan un papel determinante para provocarlo, como justo vemos en la mencionada escena ocho:

Muchas relaciones familiares están *carcomidas*. [...] Ocurre como cuando un fruto empieza a pudrirse, que si no se extirpa aquello enseguida, llega un punto en que la fruta ya la tienes que tirar a la basura, no puedes comértela. Yo no digo que todas las familias sean así, digo que nuestra sociedad puede hacer que las familias sean así por cosas que no se han dicho, por cosas que se han ocultado. (Butrón, 2015b).

Asistimos en *Caricias*, por consiguiente, a situaciones extremas ocasionadas en primer término por la incomunicación, por ese mundo de falsedad que se enquistaba y que desnuda de recursos comunicativos a los personajes que navegan en él sin rumbo definido en el entorno urbano:

HOMBRE VIEJO. Yo tenía una mujer.  
MUJER VIEJA. Ya lo sé.  
HOMBRE VIEJO. Usted no sabe nada.  
MUJER VIEJA. Vente al asilo.  
HOMBRE VIEJO. [...] Se murió. [...] Mi mujer tenía una novia. Jí ji. [...] Mi hermana.  
MUJER VIEJA. Diez años sin verte.  
HOMBRE VIEJO. Y mientras yo cocinaba...  
MUJER VIEJA. Perdóname.  
HOMBRE VIEJO. ...Mi mujer tenía una novia: mi hermana. (Belbel, 2000b: 69-70).

En este extracto de la escena cuatro observamos cómo una situación oculta de infidelidad entre la Mujer Vieja y la esposa del Hombre Viejo, nunca hablada, aislada como un virus, lleva a este último a la ruptura de relación con su hermana tras la muerte de su esposa y, en último término, a la locura y la mendicidad.

Nos muestra Sergi Belbel, además, un mundo opresivo, una vida de represión en la que los personajes ven coartada su capacidad de acción y, por ende, sus capacidades de comunicación genuina con el otro:

MUJER VIEJA. ¡Que quiten eso! ¡Que lo paren! [...] Viejas monjas idiotas.  
MUJER MAYOR. ¿Siempre así?  
MUJER VIEJA. No me canso de repetírselo, pero no hay nada que hacer. [...] Si ese equipo de música fuera mío...  
MUJER MAYOR. Si fuera... nuestro...  
MUJER VIEJA. [...] Música de asilo para viejos chochos, a las monjas de mierda les gusta la música de asilo, les encanta, las vuelve locas y no les entra en la mollera que yo la detesto y no soy la única. Nada, nada, ¡volveré a quejarme! (Belbel, 2000b: 65).

Ejemplo de ello es esta escena, la tres, donde los personajes ni siquiera tienen libertad para elegir qué música escuchan, no depende de ellas ni siquiera un detalle tan nimio como éste. También en la escena diez comprobamos cómo la Mujer prefiere robar a su hijo antes que pedirle dinero, pues no siente libertad para ello: “*Saca un billete de la cartera del CHICO y se lo mete en el escote, disimuladamente. Pero el CHICO ya había entrado sin que ella se diera cuenta*” (Belbel, 2000b: 92), como así le recrimina su hijo, hastiado por una situación que se presume recurrente:

CHICO. Estoy en blanco. Me he quedado en blanco. En blanco. Te he hecho una pregunta y no me has respondido. [...] Por eso, esta vez no desvíes la respuesta ni te hagas la sorda, porque quiero irme de aquí cuanto antes, mamá, y no te preocupes: volveré, volveré otro día, quizá otra semana, quizá otro año, porque soy tu hijo. Cuánto quieres. (Belbel, 2000b: 93-94).

En resumidas cuentas, y al igual que ocurre en *El Amante*, nos encontramos en *Caricias* con que los problemas de los personajes no se resuelven, no llegan a ninguna solución. Estos personajes se comunican, pero es esta una comunicación “incomunicada”, como propugna Aldaya (2013), pues los personajes no consiguen transmitir lo que realmente quieren, existe una anomalía que imposibilita su comunicación natural (Piñuel y Lozano, 2006), que les hace desconfiar de los otros y de sí mismos, dejando a la palabra como un elemento inservible para su función original, pero peligroso; una anomalía, de igual forma, que pudiera ser la falta de amor de los personajes, entendiéndose esto como una acentuada carencia de ese afecto que, al fin y al cabo y en su particular manera, persiguen. Como desarrollaremos más adelante, conviene comparar *El Amante* y *Caricias* en relación con nuestra sociedad actual, con el hoy, pues ambos textos, partiendo de modelos opuestos, acaban convergiendo debido a que la incomunicación actúa como motor de ambos: siendo el teatro conflicto, la incomunicación actúa como un claro generador de ello. Dice Sergi Belbel que “intenté en una ocasión escribir una obra sin conflicto y es, sin lugar a dudas, lo peor que he escrito” (Butrón, 2015b); si los personajes de estas obras se comunicasen de manera genuina, sin obstáculos, sin el deseo de protegerse del otro en *El Amante* y su imposibilidad para comunicarse en *Caricias*, no existiría conflicto y, por consiguiente, tampoco existirían las obras, que se nutren de ello dramática y dramáticamente.

### **3.4. El abismo de la comunicación: la incomunicación en la puesta en escena**

Hasta ahora, hemos analizado fundamentalmente el impacto de la incomunicación en el texto, que si bien es un pilar del arte escénico, es solo una parte de ello, por lo que es preciso subsanar esta parcialidad:

El texto dramático se perfila, pues, como una creación de caracteres específicos en el conjunto de las creaciones artísticas y literarias; se afirma como proceso de comunicación específico, que se inicia en la creación, se formula mediante un texto literario destinado a la lectura y un texto espectacular destinado a la representación como aspectos simultáneos de una forma única; y finalmente se dirige a formas de recepción también específicas, frente a otros géneros literarios, porque es espectáculo, y frente a los otros espectáculos, porque es literario. (Bobes Naves, 1997: 44).

Es evidente que el teatro va más allá de la dramaturgia, que la finalidad del texto dramático es su representación escénica, aunque pueda ser admirado como obra artística independiente. Por lo tanto, para adquirir una visión global de la incomunicación en el espectáculo teatral, se hace necesaria una mirada a la puesta en escena, que abordaremos mediante el comentario de detalles concretos de montajes de obras ya tratadas y desarrollaremos con el análisis del montaje *Refugio*, de Miguel del Arco.

En 2010, el Teatre Lliure, bajo la dirección de Àlex Rigola, llevaba a escena *La gata sobre el tejado de zinc caliente*. En el escenario, como una constante fulgurante y presente durante todo el transcurso de la acción, unas letras luminosas, en el fondo del escenario, rezaban *Why is it so hard to talk?*:



Esta frase, pronunciada por Big Daddy cuando está intentando empezar a hablar con Brick en el acto II,<sup>61</sup> funciona como elemento sintetizador de las relaciones entre los personajes y las complicaciones de ellos mismos -personas que, a priori, se suponen cercanos por su relación familiar, pero que están a kilómetros los unos de los otros- para expresarse, para encontrar entendimientos mutuos y un contexto de confianza en el que poder decir lo que quisieran sin mentiras. La omnipresencia en escena de este estímulo visual, más allá de la altura y el tamaño, y del fulgor de las letras, hacen consciente al espectador en todo momento de la adulteración que subyace bajo todas estas relaciones

---

<sup>61</sup> “¿Por qué es tan difícil hablar?” En realidad, el personaje dice: *Why is it so damn hard for people to talk?*, traducido como “¿Por qué puñetas cuesta tanto hablar?” (Williams, 1999: 49).



y procesos comunicativos parcializados, que el director remarca como huella ineludible de la incomunicación de los personajes:

El montaje destaca por su gran sentido de la estética de la escenografía fija y apaisada diseñada por Max Glaenzel. Ésta potencia la sensación de incomunicación, uno de los temas fundamentales del montaje, a través de elementos como el cartel luminoso que preside la escena. (Gómez, 2011).

Como vemos en la imagen anterior, la composición escénica horizontal del montaje está pensada de tal manera que el recorrido visual del espectador lleva a contemplar en primer lugar la cama -como metonimia del dormitorio y a su vez símbolo de intimidad y ensoñación, de diálogo con uno mismo o con el otro-, que simboliza el dormitorio de Brick y Maggie –donde ocurre el I acto y donde también se suceden momentos de la conversación entre Big Daddy y Brick en el II acto- y, punto seguido, el *Why is it so hard to talk?*; es decir, se lleva al espectador a tener siempre presente esta frase en nuestra panorámica visual.

En el montaje de *Caricias* del año 1994, dirigido por Guillermo Heras, que cerró el ciclo vital del Centro de Nuevas Tendencias Escénicas, la incomunicación presente en el texto y en los personajes era remarcada con el contraste entre lo que decían los personajes y, como el mismo Belbel comparte, la elegancia y contención de la puesta en escena (Butrón, 2015b). Ésta tomaba como referente los cuadros del pintor expresionista abstracto Mark Rothko, con sus colores vivaces, sus figuras rectangulares y sus contornos difuminados, marcados por la austeridad geométrica y una expresividad sobria que discordaba con el lenguaje empleado, con la incomunicación; de igual forma, como manera de transmitir la relación incomunicada entre los personajes, Heras partió de la idea de un combate en un ring de boxeo, concibiendo así a éstos como dos púgiles que se repartían una violencia palpable, pero precisa y estilizada, como en este deporte se practica (Heras, 1994). El director era consciente de la incomunicación que desprendía el texto y así lo trasladó al trabajo actoral:

Este texto siempre me ha llevado a una reflexión sobre los diferentes grados de incomunicación a los que nos sometemos –y nos someten- los seres humanos. De ahí que muchas veces en las notas a los actores les haya hablado de «cárceles de luz para encerrar vuestros movimientos, largos silencios donde ya no tenéis nada que deciros, rompimiento de las situaciones por medio de tópicas frases cotidianas o simplemente una palabra que aparentemente no connota nada, máscaras que nunca caen, frases que expresan todo lo contrario a su sentido obvio...» (Heras, 1994: 19).

El montaje de *El Amante* del año 2017, dirigido por Nacho Aldeguer y presentado en el Teatro Pavón-Kamikaze, no solo incide en la incomunicación de Richard y Sarah, como declara su actriz protagonista Verónica Echegui, transmitiendo así la importancia de este concepto en el montaje:

Es la historia de dos personas atrapadas en un sistema que ellos mismos han generado; han convertido una fantasía, fruto de un tabú sexual entre ellos, en parte de la realidad de la pareja. Y están en una ratonera, en un callejón sin salida, porque no saben cómo comunicarse. Si en la segunda escena en el primer acto esta pareja se hubiera hablado frontalmente, la obra se termina. La incomunicación, sumada a la dependencia que tienen el uno del otro, hace que no puedan salir de una situación en la que no dejan de dar vueltas y vueltas. (En Bravo, 2017).

Y como también resalta la crítica especializada en varias ocasiones: “Comunicación, incomunicación, libertad, falta de prejuicios, fantasías y pasiones se dan cita sobre el escenario en un extraño y críptico juego de los personajes” (Vila, 2017), o “encuentros vs. soledad, [...], silencio vs. palabras, verdad vs. falsedad, [...] comunicación vs. incomunicación” (Martín Lucas, 2017); sino que, además, el montaje potencia todavía más la incomunicación del texto mediante el preámbulo de la versión: el espectador se convierte en parte del espectáculo al verse inmerso en la celebración del décimo aniversario de la boda de Richard y Sarah como invitados a la misma; los propios actores –acompañados de otros intérpretes que ejercen de “ganchos” para hacer más verosímil el suceso- reparten sonrisas y chascarrillos y emanan felicidad en su papel de alegres anfitriones, mientras el espectador disfruta de un distendido cóctel en el ambigú. Después de la fiesta, el público es convidado a pasar a la sala teatral y se sumerge, ahora sí, en la intimidad del matrimonio, en lo escrito por Pinter: “Quería profundizar en el tema de la sinceridad” (en León, 2017), dice su director Nacho Aldeguer, pues este preámbulo añade a *El amante* una nueva capa al abismo de incomunicación ya existente entre la pareja, que adoptan otros personajes para mantener su relación, pero también poseen una máscara ante el resto de la gente cuando se muestran en sociedad.

Por último, cabe apuntar la fructífera relación entre Koltès y el director francés Patrice Chéreau, que montó sucesivamente sus textos contribuyendo a dar relieve al nombre del dramaturgo y que supo captar y potenciar el universo de incomunicación, crudeza y marginalidad del dramaturgo. Con respecto al montaje de *La soledad de los campos de algodón* de Chéreau del año 1987, el catedrático de la Universidad de la Sorbona y también director teatral, Jacinto Soriano, escribió:

Las leyes insoslayables de la demanda y de la oferta se traducen indefectiblemente en la violencia. ¿Regresamos a la añeja visión de la incomunicabilidad radical? Algo de ese pesimismo flota en ese “diálogo filosófico” [...]. El discurso como espacio del combate en donde [...] la puesta es el reconocimiento de la extrañeza fundamental que sostiene todo intercambio, es decir, toda relación. Patrice Chéreau construye la representación desde este valor funcional de la palabra-arma. Lo que hablar significa no puede ser ya el sentido inmediato del discurso; el valor semántico de la palabra se diluye en la estrategia peligrosa del comercio humano (1987: 53).

Asimismo, más allá del siempre referenciado tándem Koltès-Chéreau, en 2014 se estrenaba *La noche justo antes de los bosques*, en un montaje dirigido por César Barló, que cabe destacar: en él, la incomunicación, la sensación de extranjerismo del protagonista, es potenciada por la interpretación del actor portugués José Gonçalo Pais y su acento al hablar frenéticamente en español. Así, “la soledad, la necesidad de esperanza y calidez, la incomunicación a la que esta sociedad clasista y desconfiada nos somete, son temas que surgen en esta noche lluviosa” (Alba, 2017), y que destacan en el montaje, cuyo espacio, simbólicamente urbano, está poblado de espejos que enfrentan al propio espectador y su reflejo de sí mismo con el precipicio de la incomunicación.

### 3.4.1. *Refugio*, de Miguel del Arco

*Refugio*, cuyo hilo conductor según su mismo autor y director es la incomunicación (Butrón, 2017)<sup>62</sup>, aborda las relaciones disfuncionales de una familia en plena descomposición, justo tras la llegada a la casa de Farid, un refugiado que los Santiesteban-Verdagüés acogen más por ostentación que por altruismo, y la detonación de un mediático escándalo de corrupción política que salpica a Suso, el cabeza de familia, y por extensión a toda ella, que han aprovechado su influencia cuando lo han necesitado pero ahora se retuercen contra él y contra todo el círculo familiar:

SUSO. No, no puedes decir lo que te dé la gana...

LOLA. Estamos en un país libre...

SUSO. No, estás en mi puta casa. Si quieres ser libre ya sabes dónde tienes la puerta. A la puta calle y después como si te vas de plató en plató contando lo malo que es tu padre. (A MARIO). Y tú te puedes ir con ella, anormal.

LOLA. Eso es lo que pienso hacer. No me vais a volver a ver el pelo. A mí no me callas tú... A mí no me calla nadie...

AMAYA. Basta...

MARIO. (*Por lo bajo*). Anormal tú. ¡Tú sí que eres anormal!

SUSO. Haced los dos una gira por las televisiones a ver si os sacáis un dinerito porque después de reventar a la gallina de los huevos de oro os habéis cargado vuestro futuro...

---

<sup>62</sup> Entrevista personal realizada a Miguel del Arco en Madrid el 14 de septiembre de 2017 en una de las salas del Teatro Pavón Kamikaze.

ALICIA. Parece tradición familiar. Tú estás jodiendo el que mi generación te dejó...

AMAYA. Si de verdad quieres ayudarme, mamá, cállate... (Arco, 2017: 101-102).

Cada uno vive en su propia esfera, alejado de los demás y sin intención de propiciar ningún tipo de acercamiento. “El hombre está escondido en su lengua” (en Arco, 2017: 15), dice Miguel del Arco, citando al poeta persa Yalal ud-Din Rumi, al comienzo de su texto y también cuando reflexiona sobre el mismo (Butrón, 2017); y sobre esta máxima construye las relaciones destructivas de los personajes, en los que la palabra es un elemento en sí mismo de incomunicación, lo cual se hace patente en sendos niveles; un primero concerniente a la tergiversación y perversión del lenguaje, en concreto, como herramienta política en el caso de Suso:

ANA. [...] ¿No cree que usted debería asumir alguna responsabilidad política?

SUSO. ¿Y quién ha dicho que no lo haga? Asumo la responsabilidad política de poner todos los medios legales a mi alcance con el objetivo de que los ciudadanos vuelvan a confiar en la capacidad de las instituciones democráticas para cambiar la sociedad y en los mecanismos que estas tienen para defenderse de los desaprensivos. Caiga quien caiga. En este caso ha quedado meridianamente claro que funcionan. Y yo he sido el primero que... (Arco, 2017: 21).

Se nos muestra cómo puede aprovecharse la ambivalencia del lenguaje para cambiar la percepción que se tiene sobre uno mismo, empleándose éste desde una retórica sofista y surcando sus recovecos y dobleces con intenciones turbias, no para comunicar, sino para *descomunicar* al otro con un lenguaje vacío de contenido, con un ánimo de manipulación: “Si no eres capaz de cambiar la percepción pública que se tiene sobre ti de aquí a que tengamos que hacer públicas las listas, mi recomendación al partido será que te quedes en el banquillo” (Arco, 2017: 30), le dice Ana a Suso, la asesora de comunicación que hace las veces de periodista para “entrenarle” de cara a próximas entrevistas, consciente del *lastre* que arrastran las palabras.

Vemos un segundo nivel de incomunicación en lo referido al lenguaje como herramienta del ser humano para enmascararse, como “refugio” para esconderse y proyectar la imagen deseada hacia el otro, para justificarse, protegerse y autoengañarse sin desvelarse por completo ni mostrarnos tal cual se es. En cada personaje esto se muestra de distinta forma o por diferentes causas, como observamos primero en el personaje de Suso, en el que nace del deseo de esconder sus miserias y aferrarse al poder: “Ya podéis contribuir a cambiar la percepción pública que se tiene de mí porque como me mandéis al banquillo no vais a encontrar suficientes fontaneros para cerrar los agujeros que os voy a abrir” (Arco, 2017: 30), pero, a la vez, debido a la frustración por las expectativas no cumplidas: “¿Soy yo ese del que hablan? ¿Soy yo ese del que habla

Amaya? ¿El que pintan mi hija o mi suegra? ¿Soy ese del que mi hijo necesita vengarse? Parezco un personaje *de ficción escrito por diferentes autores*” (Arco, 2017: 72). En el caso de Mario, su hijo adolescente, se intuye en su contacto prácticamente solo con las máquinas y con la realidad virtual que los videojuegos le proporcionan, como medio de evadir una sociedad en la que no se siente comprendido, un mundo que siente ajeno y que solo le insufla una rabia que no sabe gestionar y que paga contra su padre filtrando sus correos: “Ojalá empezara aquí una [guerra] y esto (*por el mando*) fuera real. Saldría por esa puerta y no dejaría a un puto periodista en pie. Ni una puta cámara, ni un puto micrófono. A la puta periodista esa que me llama friki le dispararía en toda su puta boca de mamona” (Arco, 2017: 88). Con Lola, la hija universitaria, se ve en el fuerte contraste entre su pose contestataria y sus ganas de cambiar el mundo y el miedo a perder su status quo y su actitud destructiva y poco empática, como cuando dice a Farid: “No hay peor sordo que el que no quiere oír... ¿Verdad? ¿Para esto has venido? Tú ya estás a salvo y se acabó hacer nada por quieren no lo están. ¡Que se sigan ahogando intentando llegar hasta aquí! ¿No? ¿No crees que tienes una deuda con ellos?” (Arco, 2017: 93); ataca constantemente a todos a su alrededor: “¡Bienvenidos al *reality show* de los Santiesteban-Verdagüés, hoy en el apasionante capítulo «cena en familia»!” (Arco, 2017: 36), sin dejar nunca espacio para la comprensión ni el acercamiento:

LOLA. [...] Lo que no entiendo es por qué la gente de mi edad no sale a la calle y quema el parlamento.

SUSO. Muy bien, hija. No olvides comentarle esa idea a los periodistas cuando salgas que me vas a ayudar mucho. (Arco, 2017: 43).

Lo que esconde Lola así, al fin y al cabo, es su hipocresía, que mantiene unos principios que no puede mantener cuando ella propiamente se ve afectada, como observamos cuando se filtra que Suso forzó su entrada en la universidad:

ALICIA. Vas a tener que cargar con esto...

SUSO. ¿Qué es exactamente lo que te molesta de todo lo que ha salido publicado, Alicia? Porque de lo tuyo no has dicho nada. [...] Entonces no era un chorizo, ¿no? [...]

LOLA. Con qué cara salgo ahora a la calle...

SUSO. Con la misma que has estado yendo y viniendo a la universidad todos los días...

LOLA. ¿Cómo has podido hacerme esto?

SUSO. ¿Quién entró llorando como una magdalena por esa puerta porque no tenía nota suficiente para entrar en medicina...? «Papá, por favor, haz algo. Me muero si no entro, me muero» [...] Solo os molesta ahora que se ha hecho... (Arco, 2017: 65-66).

Una hipocresía que, vemos, no es exclusiva de Lola, pero que en ella es más visible dada la imagen comprometida que intenta proyectar. En Alicia, su abuela, que desprecia a Suso, la incomunicación nace del cansancio vital, de no vislumbrar futuro tras la

muerte intencionada de su marido enfermo y no saber ya cuál es su sitio en el mundo: “¡49 años de convivencia tirados a la basura! Te juro que hubiera preferido que me hubiera abandonado por cualquier zorra. [...] Eligió... y no pensó en mí... No, no se lo pienso perdonar. Ya no perdono más. A nadie” (Arco, 2017: 106). Por último, Amaya, la esposa de Suso, es una cantante que no puede cantar, “una metáfora de la voz perdida”, del no tener nada que decir, que se extiende a todos los personajes (Butrón, 2017), por lo que su incomunicación surge a partir del dolor y el sufrimiento ante ello, que ahoga en alcohol e indolencia hacia los demás:

SUSO. Entiendo que hay un componente psicológico...

AMAYA. (*Aburrida*). No, no, no, no... Tú no entiendes nada, mi amor, así que no gastes conmigo tu tono paternalista, me pone mala... Sé que te interesaría que volviera a aparecer la cantante de éxito para que saliera del brazo del brillante político y ayudara a reconducir tu carrera... El adorno de la cultura siempre os vino bien...

SUSO. No te vengas arriba que no eres tan importante para mi carrera.

AMAYA. Perfecto, entonces... Cada uno a lo suyo... (*Vuelve a querer marcharse. SUSO la detiene*).

SUSO. Amaya... (*Silencio*). Yo me las puedo apañar solo. Pero el mundo sería un sitio mucho peor si no se volviera a escuchar tu voz.

AMAYA. (*Silencio*). ¿Eso es tuyo o te lo ha escrito un asesor? (*SUSO hace un gesto de desagrado*). ¿Te extraña que dude de tu sinceridad? (Arco, 2017: 54).

Todo lo dicho sobre los personajes deriva en una profunda incomunicación en el ámbito familiar, donde cada uno de ellos utiliza la palabra, además, como arma destructora que le aleja todavía más del otro, de manera completamente deliberada. Se hacen patentes, así, agudos obstáculos para el entendimiento mutuo, que ellos mismos fomentan en sus procesos comunicativos: la desconfianza más honda, incluso dentro de este entorno – supuestamente- más cercano; el reproche, el cinismo sin tapujos; la elusión de responsabilidades propias; etc. Las comidas familiares son focos de conflicto continuo, en el que nadie escucha a nadie, y ni tan siquiera lo intentan:

LOLA. [...] Eso es lo que se espera de una joven de 21 años en este país de mierda... ¡Que cierre la puta boca o que la abra solo para tragar! [...]

SUSO. ¿Podemos tener la cena en paz, por favor?

LOLA. [...] ¡Cena en familia! (*De nuevo al público*). Familia Santiesteban-Verdagüés. Emociones a flor de piel.

SUSO. (A AMAYA). ¿Has seguido la comparecencia?

AMAYA. No...

ALICIA. [...] Yo sí...

SUSO. (*Con fingido entusiasmo*). ¿Has disfrutado?

ALICIA. Te han dado muy poca caña.

SUSO. A lo mejor es que he conseguido, finalmente, que entiendan que...

ALICIA. Por favor... Has ido de renuncio en renuncio... (Arco, 2017: 38-39).

Por último, encontramos un tercer nivel de incomunicación en cuanto a la propia incompreensión del idioma, visible en tanto que Farid y la familia no hablan la misma lengua ni llegan a un conocimiento siquiera iniciático de sus diferentes idiomas. No en vano, esto esconde el solipsismo del ser humano, su egoísmo e indiferencia hacia el otro, plasmado en la familia Santiesteban-Verdagüés: acogen un refugiado y no se molestan en aprender una sola palabra de su idioma; y cuando Farid, ya avanzada la obra, reclame fugazmente atención de la familia, será incapaz de conseguirla, pues no se interesan por conocer su historia, sino únicamente por sus propios problemas: “AMAYA. No tenemos ni idea de quién es este hombre. Lo mismo se levanta una noche con un arrebatado radical y nos degüella a todos” (Arco, 2017: 52). Pero esta incomunicación a nivel lingüístico también soterra el dolor, aquello que no se puede comunicar, como se ve más claramente en el caso de Farid, que no desea aprender siquiera una palabra de esa nueva lengua para no tener que hablar, castigándose a sí mismo con el silencio; una mudez que anhela debido a la culpa por no haber hecho más cuando su mujer y su hijo murieron en el agua navegando hacia Europa:

FARID. Concentrarme para no oírles. Mirarles lo justo para no resultar maleducado. Si les miro y veo que ellos me ofrecen pan y dicen la palabra que significa pan, pronto sabré cómo se dice pan en su lengua. Y no quiero saberlo. Quiero olvidar cómo se dice pan en la mía. Olvidar todas las palabras para que los pensamientos no puedan tener forma. Para que todo sea ruido... Una jerigonza verbal. (Arco, 2017: 46).

Farid solo habla con el espectro de Sima, su mujer, una extensión de su conciencia, un recuerdo constante de su drama, que le aleja de todos los demás: “FARID. Lo intenté con todas mis fuerzas. / SIMA. Reservaste alguna para salir a la superficie” (Arco, 2017: 59); solo desea la muerte, que al final se autoinfringe para dejar de sentir dolor y *reunirse* con sus seres queridos. Pero, paradójicamente, Farid se convierte durante su estancia en la casa en un refugio para la familia, un *sparring*, aprovechando que no entiende lo que puede decirles, pero tiene esa carcasa y ese calor humano, por lo que hablándole a él, no hablan a la nada, produciéndose así una farsa de la comunicación, que no es suficiente para ellos, pero que prefieren a la nada (Butrón, 2017), como vemos en esta escena:

SUSO. Perdón, perdón... No quería molestar... Ni cortar tu... Lo siento de verdad. Lo siento muchísimo... Yo solo... Estaba mirándote rezar... (*Solloza*). Lo siento, lo siento muchísimo... Lo siento. [...] Ojalá yo pudiera rezar... [...] No puede ser que todo vaya a acabar así... Todo por lo que he luchado en la vida se va a ir al garete por algo en lo que ni siquiera... ¡Así es como se ha hecho siempre! Llevo toda mi puta vida sirviendo al partido. [...] Quedaré excluido de... Estigmatizado. Condenado al desierto. Condenado al... Perdona... Hablarte a ti de desierto es como... Aunque no me

entiendes... Mis palabras no pueden herirte.

FARID. ¿Qué estará diciendo?

SIMA. Ni idea... Ponle palabras... (Arco, 2017: 71-72).

Sin embargo, anulan la retroalimentación, no esperan respuesta por parte de Farid ni, como decíamos, quieren saber nada en concreto de él; si acaso, le tratan con plena condescendencia; solo quieren un recipiente humano sobre el que verter sus pensamientos y apartar su soledad y su máscara por unos momentos (Butrón, 2017), como vemos al continuar esta escena:

FARID. Está intentando decirme algo. [...] Quiero entender... Necesito...

SUSO. No, no... Amaya tiene razón... He perdido la voz...

FARID. [...] Encuéntralos, por favor, una mujer y un niño de tres meses. Un bebé... solo es un bebé...

SUSO. Puedo cambiar, voy a cambiar... Voy a darle la vuelta a esto...

FARID. Y si ya os han encontrado...

SUSO. Y mis palabras volverán a sonar como solían hacerlo.

FARID. Y si me está diciendo que estáis volando en estos momentos hacia mí...

SUSO. Todos volverán a confiar en mí.

FARID. Y volveré a abrazaros... (Arco, 2017: 74-75).

Observamos que los miembros de la familia lanzan palabras frente a un espejo opaco y mudo, Farid, con el que fingen comunicarse, mientras que éste dialoga consigo mismo, con su conciencia, pues se basta con su silencio y su dolor, ha perdido los recursos para intentar entender a los demás. Éstas serían dos formas, por tanto, aparentemente opuestas, pero realmente idénticas, de evitar la comunicación: de nuevo, la palabra incomunicada y el silencio.

En cualquier caso, solo la muerte de Farid, la anulación de una presencia que nunca comprendieron ni verdaderamente tuvo su atención aunque supusiese un elemento disruptivo, reúne a la familia, sacudiéndoles lo suficiente como para poner sus rencillas a un lado: “A veces necesitamos sacudidas feroces para recordar lo que es prioritario” (Arco, 2017: 112), aunque sigan circunscritos a un lazo que se presume quebradizo por lo ficticio de ello:

ANA. [...] ¿Podemos contar con Amaya y los niños? (SUSO *asiente*). [...] Esto ha sido terrible, Suso... [...] Tenemos que ser listos para sacar algo bueno de esta situación. ¿Has podido convencer a Amaya para que cante? (SUSO *vuelve a asentir*). Perfecto. Que cante acapella. Sin florituras. [...] Que no le preocupe si se quiebra. Eso produce empatía. La voz humana... Necesitamos empatía. Comunicar la compasión. Compasión, esa es la palabra. (Arco, 2017: 113).



Dado que el mismo Miguel del Arco dirigió este montaje, todo lo aquí referenciado se traslada a escena fielmente, ocupándose éste de sumar, de potenciar y encontrar los resortes para comunicar en escena lo que el texto ya posee, como él mismo apunta (Butrón, 2017). Sobre esta base, analizamos el plano escénico y los principales aportes del montaje al texto, deteniéndonos en primer lugar en los modos en que la incomunicación se muestra en lo verbal: el ruido es un elemento clave en el montaje, que persiste a lo largo de toda la obra, principalmente, en forma de gritos continuos y de una feroz agresividad en las intenciones de los diálogos de los actores, en su gestualidad airada y en su tensa composición facial y corporal, resaltándose así la incomunicación de los personajes. Éstos no muestran disposición para un proceso comunicativo pleno, sino que más bien propician una interrelación adulterada por las barreras que ponen al otro, por una rabia descontrolada y una indolencia creciente hacia los demás, que si en el texto ya existe, en el montaje es aún más visible; se evidencia especialmente esto en las escenas grupales familiares mencionadas, como la segunda y la quinta, llegando a su clímax en el fragor de la octava y décima escena.



En estas escenas clave, que Miguel del Arco considera el corazón del texto (Butrón, 2017), Farid, con una expresión completamente ausente y con Sima, como una presencia solo visible para él, enganchada a su cuerpo y arrastrándole, “juega” a un videojuego en compañía del iracundo Mario; Lola se lo recrimina con vehemencia sin pararse en el estado de Farid hasta que Mario se enzarza en una pelea con ella debido a que interrumpe el curso del juego. Ante los gritos, el resto de la familia se acerca y entonces todo se transforma en un ruido ensordecedor: se lanzan palabras, sí, pero todo se convierte en una maraña de sonidos ininteligibles donde solo alguna palabra puntual llega al espectador. Todo se corta para mostrar la nocturna escena en que Farid y su

familia naufraga; después, se vuelve al hogar de los Santiesteban-Verdagués y al momento más álgido del ruido: hay un texto escrito y los actores lo pronuncian, pero progresivamente no seremos capaces de distinguir el significado de las palabras por causa del grito, la música, el insulto, la descarga de ira de los personajes sobre el mobiliario y su entrada dentro del “cubo” que representa su hogar y sobre el que después hablaremos. Farid es un testigo desesperado de toda esa vorágine de la que intenta abstraerse y que le golpea desencajándole el gesto, aunque nadie de la familia se detenga en él, pues está inmerso en su propio drama interior, que el espectador sí puede ver, y que intenta apartar de él también gritando en un último intento desesperado, porque “*si deja de gritar, SIMA se presenta ante él. Solo el grito hace que se desvanezca su imagen*” (Arco, 2017: 103). No es un ruido acústico únicamente el que inunda la escena, sino un ruido psicológico visible a nivel de desconfianza, prejuicios, indolencia, ocultamiento del ser, etc., que conforma una incomunicación judicativa, en términos de Castilla del Pino, de los personajes.

Por otro lado, siguiendo con los elementos que potencian esta incomunicación en lo verbal, es destacable y parejo a lo que acabamos de referenciar el agilísimo ritmo del montaje en gran parte de las escenas, casi endiablado, de manera que los personajes se arrojan frases sin escucharse ni dejar siquiera espacio para ello; la retroalimentación del proceso comunicativo queda diluida porque la decodificación de los mensajes es ejecutada siempre desde el alejamiento del otro, desde un sentimiento de aniquilación o ser aniquilado; el círculo de confianza que suponen los lazos familiares no es tal. No es casualidad que dos escenas de “alta tensión” ocurran alrededor de la mesa: las comidas son un momento de enfrentamiento y encaramiento forzado con el otro, pues supone un *acuerdo pactado* a nivel social, cultural y familiar el que todos se reúnan para comer, pero a la vez es algo temido que prefiere evitarse, ya que se conocen las consecuencias que pueden producir en ciertos momentos.

Solo en las escenas en que los personajes descargan sus pensamientos sobre Farid este ritmo se rebaja, así como su agresividad, aunque sigue sin aparecer la escucha, el entendimiento, lo cual ni siquiera se espera: es por ello que, cuando Suso *monologa* con Farid y éste, repentinamente le toca la mano y le habla, Suso retrocede súbitamente de un respingo y le dice, entre asustado, por el miedo a que éste pudiera entenderle, y asombrado, porque se dirige directamente a él y sale de su ausencia para hacerse *presente*: “SUSO. ¡Hablas! Es la primera vez que me hablas... tu voz.../FARID.

Mi mujer, mi hijo.../SUSO. Sé que no puedes entenderme...” (Arco, 2017: 74). Precisamente, esta escena se configura de manera que las réplicas siguen un ritmo muy picado, los personajes se sobreentienden y creen comprenderse, aunque sepamos que están hablando de cosas diametralmente opuestas, porque en realidad lo que están haciendo es rebotar y volcar sus palabras contra el otro, porque hay una comunicación muy deficitaria que *no quieren, no saben o no pueden* arreglar o solucionar. Subyace en esta escena la necesidad de Farid y Suso de ser escuchados y entendidos por alguien, llegando incluso al terreno de la ilusión, pues recrean en su mente las respuestas del otro; en síntesis, oyen lo que quieren oír.

Y es que, como hemos apuntado, Farid y los Santiesteban-Verdagüés no hablan la misma lengua, un problema de incomunicación básico que es aún más potenciado en el montaje: Farid, que de hecho no se dirigirá a nadie más que a la presencia de Sima hasta ese momento, no es interpretado hablando en árabe o cualquier otro idioma, sino que, hablando en español como los demás, entramos en la convención de que ambos están hablando lenguas distintas, lo cual se soluciona, más allá del contenido textual, con distintos matices de sonoridad, tonos, ritmos y velocidades, etc., pero que, en cualquier caso, aumenta exponencialmente la sensación de incomunicación y a la vez funciona como su resorte. Las lenguas son mostradas como elementos de distanciamiento y barrera entre las personas; pero, a la vez, vemos que tampoco sirve como herramienta de acercamiento, dentro de la familia, el hablar la misma. Se cuestiona en el montaje, al fin y al cabo, la utilidad de la palabra tal y como la usamos, porque no cumple sus propósitos comunicativos, sino para la *descomunicación*: “Eso es tergiversar las palabras para que la realidad te convenga... Bueno, en mayor o menor medida, eso es lo que todos hacemos para poder sobrevivir” (Arco, 2017: 55). A este último respecto apunta también la puesta en escena del comienzo: un empiezo seco y sobrio, sin efectos, con solo dos sillas y dos personajes, Suso y Ana –la asesora-, frente a frente, en una batalla verbal sin cuartel que crece en intensidad y agresividad, donde no se busca la comunicación, sino los recovecos y subterfugios de la lengua, explorándose las vías de escape de la palabra para ocultarnos ante los demás mediante el retorcimiento de la misma.

No obstante, a partir de la puesta en escena, cabe preguntarse: aunque hablaran la misma lengua, ¿podrían mantener procesos comunicativos plenos? Entre ellos no hay solo una barrera lingüística, sino también vivencial y cultural; Farid y los Santiesteban-Verdagüés no están en el mismo plano, pues mientras que el primero se sitúa en la

dimensión de lo esencial, de aquello inmaterial anhelado, los segundos se emplazan en todo aquello más banal o convencional, al tener sus necesidades de supervivencia cubiertas, aunque paradójicamente no sus necesidades emocionales: uno pide recuperar el amor perdido y los otros quieren saber qué es eso del amor, pues lo han olvidado. Si hablasen el mismo idioma, por tanto, aún nos queda preguntarnos: ¿realmente podrían comunicarse en el mismo plano una persona que lo ha perdido todo y otras que teniendo todo no saben vivir? No es imprescindible, pues como hemos apuntado, seguirían alejados a pesar de manejar el mismo idioma.

También a partir de la comunicación no verbal se plasma la incomunicación en este montaje: además de todo lo ya referenciado en cuanto a la gestualidad y expresividad facial y corporal, es muy destacable la alta e intensa energía de los actores, desbordada incluso en las escenas grupales en ciertos momentos, lo cual apunta precisamente a encontrar esa agresividad y distancia que imposibilita la comunicación. De nuevo, este tono corporal y energía se suaviza cuando se abren frente al receptáculo humano en el que convierten a Farid, en el cual esta comunicación no verbal es especialmente expresiva: la primera vez que vemos a la familia completa sentarse a la mesa con éste, en la segunda escena, conforme la discusión se acrecienta Farid va encogiéndose y reduciéndose, e incluso se tapa los oídos, sin que nadie parezca percibirlo; no solo está ausente físicamente, sino también mentalmente, siendo lo que hablan una mera jerigonza de la que se siente ajeno, hasta que finalmente todos desaparecen y él queda solo con Sima: esta actitud corporal y gestual de Farid será constante durante todo el montaje y en alza hasta que lo veamos absolutamente consumido y carente de energía en la undécima escena con Alicia, justo antes de que sepamos que se ha terminado con su vida: “SIMA. Farid.../FARID. Basta de palabras... [...] Si hay dios... seguro que es mudo... Silencio... Silencio... Ese es el refugio que busco. *Se deja caer*”. (Arco, 2017: 108).

De igual forma, y como último punto destacable de la relación entre la comunicación no verbal y el montaje de *Refugio*, debemos hacer mención a que no existe contacto físico entre los actores, que siempre mantienen un perímetro casi de precaución entre ellos y los demás; esta distancia física simboliza la distancia a la que se encuentran a nivel humano e interrelacional. En el caso de Farid, la distancia con la familia física y mental se suma también a la distancia con Sima, ya que ambos personajes suelen disponerse en escena muy lejanos, incluso en diferentes alturas, aludiéndose así a ese bien inalcanzable y perdido para Farid que marca su desconexión

al mundo y al resto de personas a su alrededor, pues “¿quién puede entender el tráfico de palabras que residen en la cabeza?” (Arco, 2017: 47).

En cuanto a la escenografía, se presenta la casa de los Santiesteban-Verdagués como un cubo de grandes dimensiones compuesto por cristales transparentes que nos dejan ver el interior de lo que ocurre y que funciona como metáfora de ese «refugio» inestable y ficticio que han construido, donde, bajo la ilusión de la transparencia, parece que puede verse todo, pero, sin embargo, lo que se oculta es una familia en descomposición atada por lazos quebradizos e inundada por la incomunicación:



En un segundo nivel, este cubo-refugio funciona, en una crítica a la crisis de los refugiados agudizada desde 2015, como una metáfora de Europa, como un lugar de doble moral donde se mantiene la ficción de la normalidad y las buenas intenciones pero, como ocurre con esta familia, todo se derrumba y corrompe (Butrón, 2017). Este cubo puede girar y se mantiene iluminado, pero no se puede atravesar: ello es una nueva referencia a la comunicación entre los personajes, que pueden hablar y lanzarse palabras, pero nunca establecer una comunicación ausente de ruido, una comunicación genuina. No es casualidad, por tanto, que aquellos monólogos en que los personajes se sinceran y liberan de la mirada del otro, se mantengan fuera del cubo: el refugio construido no es tal y, por ello, buscan refugio en Farid, un refugiado a su vez y alguien que, al no poder entenderles, no puede juzgarles y con el cual, por tanto, no tienen que seguir sosteniendo su máscara. En el montaje, no obstante, se subraya -gracias también a esta disposición escenográfica- el solipsismo de los personajes, que aceptan utilizar

como un saco de boxeo a Farid, pero no admiten reciprocidad ni lo intentan, perturbando así la transmisión emisor-receptor.

La iluminación es otro factor que ayuda a potenciar la incomunicación que destila el texto: dentro del cubo, como puede apreciarse en la imagen, las luces son frías y artificiales, recuerdan a las luces fluorescentes de las aulas escolares y opacan esa pretendida transparencia del hogar. Las luces de las escenas de Farid con Sima, en cambio, remiten a la nocturnidad y la oscuridad, como el estado en que se encuentra, preponderando para él los tonos azulados.

Por último, en el montaje, junto a las causas analizadas que originan la incomunicación de los personajes, además de la invalidez de la palabra y del uso interesado de ésta, pues “al final la existencia no es más que una construcción verbal” (Arco, 2017: 47), aparece potenciada la hipocresía y la indolencia hacia el otro como uno de sus pilares más consistente: en la cuarta escena, Suso y Amaya chocan el uno contra el otro intentando mantener una conversación: “AMAYA. [...] Los dos hemos confundido nuestra tesitura hasta perder la voz” (Arco, 2017: 56). Farid está sentado en el sofá junto a una Amaya alcoholizada mientras Suso se mantiene de pie: es una gárgola, casi una mascota con la que ella juega y a la que ambos hacen mención como si no estuviera presente, porque realmente no lo consideran: “Si se marcha ahora con el circo que tenemos en la puerta...” (Arco, 2017: 53). También en esta escena contemplamos un intento de acercamiento físico cuando Suso dice: “El mundo sería un mundo mucho peor si no se volviera a escuchar tu voz”, poniendo su mano sobre su hombro, a lo que Amaya responde riéndose y distanciándose: “¿Eso es tuyo o te lo ha escrito un asesor?” (Arco, 2017: 54), causando así una vez más el alejamiento y la frustración de Suso.

Y tampoco es baladí esta frase con la que Amaya se burla de Suso, pues puede entenderse como una crítica a la sociedad contemporánea donde se homogeniza el pensamiento y ya no se tiene discurso propio ni se habla con las palabras de uno mismo, pues como si se contara con asesores de prensa, pronunciamos frases prefabricadas, según extraemos de aquí. ¿Es posible la comunicación en estos términos? La infracomunicación que proponíamos al principio de estas líneas como término más cercano al concepto estudiado, toma cuerpo en el análisis de este texto contemporáneo a nuestros días, de este montaje actual de pleno derecho en el que la incomunicación es la tónica, la razón de ser del espectáculo.

## **4. EL TEATRO COMO ESPEJO DE LA SOCIEDAD**

### **4.1. La incomunicación en la era de la comunicación: dramaturgias actuales**

Analicemos ahora cómo la incomunicación ha aparecido mostrada en los últimos tiempos, abarcando una perspectiva desde finales de los años 80 hasta el presente actual, con la división cronológica del fin del milenio. Retomamos, pues, nuestro hilo conductor, nuestra miríada panorámica de la incomunicación a través del teatro, deteniéndonos en algunas de las voces más significativas de este nuevo tiempo, aquellos que han aportado nuevos matices a este debate de la infracomunicación humana. Todo ello nos llevará a buscar las razones por las que la incomunicación surca el teatro de los últimos tiempos y del ahora, como reflejo de la sociedad en que vivimos.<sup>63</sup>

#### **4.1.1. Una muy cercana retrospectiva: últimos años del siglo XX**

##### **4.1.1.1. Jean-Luc Lagarce**

Detengámonos primeramente en Jean-Luc Lagarce, que comienza su producción a finales de los 70, pero que alcanza máxima notoriedad a finales de los 80 y en los 90 antes de su temprano fallecimiento. Es el francés un dramaturgo difícil de etiquetar, enmarcado ya en una posmodernidad visible en su teatro –especialmente palpable, como veremos, en su lenguaje- y cuya obra gira alrededor de las estructuras de poder a nivel jerárquico y la crítica a la sociedad burguesa; posteriormente, coincidiendo con la noticia de su seropositividad, girará sobre una estructura de poder muy concreta: la familia (Vinuesa, 2017a). El drama contemporáneo tiene uno de sus mayores exponentes en Lagarce, que...

...pertenece al debate posmoderno que en los años 80 desarrolló diferentes escrituras de la deconstrucción que, como experimentos formales, hacen de la escritura dramática algo esencialmente fragmentado. Son estrategias cuyo objetivo sigue siendo inducir a los espectadores a colaborar activamente en la construcción del sentido del texto. [...] Destaca su especulación acerca de la imposibilidad de comunicación, la imposibilidad de verdad en el recuerdo, la imposibilidad del reconocimiento, de la superación, del progreso, etc. (Giménez Ezquerro, 2013: 10-11).

Dentro del conjunto de su obra, y concretamente en lo referido a la incomunicación, que siempre planea sobre su teatro, nos centraremos en su *Tan solo el*

---

<sup>63</sup> Si bien podríamos haber plasmado los últimos años del siglo XX anteriormente, al hablar del siglo XX en sí, hemos preferido hacerlo ahora para marcar una línea de continuidad clara entre estos últimos años del milenio y el siglo XXI.

*fin del mundo*, del año 1990 -y que recientemente, en el año 2016, Xavier Dolan llevó al cine-, porque aún todos sus elementos recurrentes. Como una parábola contemporánea del hijo pródigo no satisfecha, en esta obra se muestra cómo Louis regresa a su pueblo natal para reencontrarse con su familia, tras quince años de ausencia, con la intención de revelarles su muy cercana muerte por enfermedad terminal, en lo que supondrá una reunión donde las tensiones, el rencor y las barreras emocionales latentes nunca extintas vuelven a aflorar, una suerte de “reflexión sobre la incomunicación en el seno del círculo familiar” (Vinuesa, 2017b). Allí, Louis verá a su madre, sus hermanos Suzanne y Antoine, y Catherine, la mujer de este último a la cual no conoce..., y finalmente se marchará sin decir lo que había venido a decir.

Durante el tiempo en que Louis permanece en el hogar, los personajes vuelven sobre su pasado, se hablan sin comunicarse, desde el reproche: “ANTOINE. Pensamos que, en efecto no te queríamos lo suficiente, o al menos, que no sabíamos decírtelo [...] jamás nada aquí se ha dicho con facilidad” (Lagarce, 2017: 125). Con un eco beckettiano, nada avanza, nada progresa, porque “las protagonistas no son las historias, sino las palabras que se usan para contar esas historias, porque, al fin y al cabo, son las que permiten jugar con la cruda realidad, otorgarle otro sentido, otra libertad” (Vinuesa, 2017a: 21); y es que el modo de comunicarse de los personajes bloquea, no solo las relaciones de los personajes, que aparecen quebradas sin remisión durante la obra, sino incluso la misma acción, pues mientras que la ausencia de Louis ha creado una tensión irresoluta en la familia, una carencia que les hace vivir a su sombra, él busca confirmar si hizo bien marchándose: “LOUIS. Entendí que esa ausencia de amor de la que me quejo y que fue desde siempre el único motivo de mis cobardías, sin que jamás hasta hora lo haya visto, que esa ausencia de amor hizo sufrir mucho más a los demás que a mí” (Lagarce, 2017: 76), lo cual contrasta con estas palabras:

SUZANNE. [...] «A veces, nos enviabas cartas elípticas». Pensaba, cuando te fuiste (lo que pensé cuando te fuiste) cuando era niña y que nos faltó tu presencia (ahí comienza todo), pensaba que tu oficio, lo que hacías o tenías intención de hacer con tu vida, lo que deseabas hacer en la vida, pensaba que tu oficio era escribir (sería escribir) [...] –y sentimos unos y otros, aquí, y lo sabes, no puedes no saberlo, una cierta forma de admiración, ese es el término exacto, una especie de admiración por ti por eso- [...] Pero nunca, respecto a nosotros, nunca te sirves de esa posibilidad, de ese don (se dice así, una especie de don, creo, te ríes), nunca, respecto a nosotros, no te sirves de esa cualidad –esa es la palabra y una palabra extraña tratándose de ti- nunca te sirves de esa cualidad que posees, con nosotros, para nosotros. No nos lo enseñas, no nos consideras dignos. Eso es para los demás. (Lagarce, 2017: 63-64).



Incluso, en las escenas del intermedio, que rompen con la *verosimilitud* de los encuentros de las escenas de la primera y segunda parte, transportándonos a un *limbo onírico*, llegamos a escuchar simplemente voces confusas y vislumbrar a los personajes desorientados, buscándose sin encontrarse: “LOUIS: Es como de noche en pleno día, no se ve nada, solo oigo ruidos, escucho, estoy perdido y no encuentro a nadie. / MADRE: ¿Qué has dicho? No te he oído, repite, ¿dónde estás? ¡Louis! (Lagarce, 2017: 105). Subyace bajo el bloqueo de los personajes, del que intentan escapar en vano con la palabra, un aislamiento lacerante, una soledad palpitante agravada porque ocurre en compañía de otros, o lo que es lo mismo, “una soledad en medio de los demás” (Vinuesa, 2017a: 16), que se refleja en lo que dicen: “ANTOINE. Estas ahí ante mí, sabía que estarías así, acusándome sin palabras, de pie ante mí para acusarme sin palabras” (Lagarce, 2017: 129). Quizás esta soledad pueda considerarse el motor de su dramaturgia, de la incomunicación desprendida, y mucho más si repasamos la biografía del autor; no en vano, Vinuesa se pregunta:

¿Estaríamos ante una obra autoficcional concebida para vencer la soledad? [...] Lagarce escribe reivindicando su soledad. Quiere que le oigan, no que le respondan. Así es como crea una escritura del pensamiento unilateral. Los personajes hablan pero no dialogan. Predomina lo «monologal» e «intelectual». Lo que se ve y se oye en el escenario no son historias, sino pensamientos llenando y atravesando cuerpos. [...] El espectador recibe polílogos, [...] que son (in)directamente dirigidos del escenario al público. (2017a: 15).

Ello, la disolución y fragmentación del personaje, nos emplaza a la crisis del personaje moderno que Robert Abirached ya abordaba (1994), en un debate que después retomaría Jean-Pierre Sarrazac en cuanto al personaje en el teatro contemporáneo, planteando: “¿El personaje como ficción parasitaria de un extremo a otro del proceso teatral?” (2006: 353). En esta obra, podemos verlo, de nuevo, en el hecho de que los personajes no avancen, pues los personajes parecen determinados desde el comienzo a no atinarse, a no confluír y no poder hacer nada al respecto:

LOUIS. Y más tarde, hacia el final del día, así es exactamente, cuando lo pienso de nuevo, como me imaginé las cosas, hacia el final del día, sin haber dicho nada de lo que me importaba – solo es una idea, pero no es factible -, sin haberme jamás atrevido a hacer tanto daño, tome mi camino. (Lagarce, 2017: 113).

Esta crisis se hace más visible cuando aparece lo metarreferencial en el texto, pues, como podemos ver, el personaje incluso se confunde con el actor, las fronteras entre ambos se acortan:

SUZANNE. No, a decir verdad, cada vez menos. Hoy, un poco, pero casi nada. Último número en tu honor, solo para darte remordimientos. ¿Sí? ¿Perdón?

LOUIS. ¿Qué?

SUZANNE. Lo normal, en este momento, es que Antoine diga: «Cierra el pico Suzanne».

LOUIS. Perdona, no lo sabía. «Cierra el pico, Suzanne». (Lagarce, 2017: 80-81).

Así pues, se produce en *Tan solo el fin del mundo*, al fin y al cabo, “una revisión, a través de los recuerdos, de los déficits sufridos por cada uno respecto de los demás, que estaban ocultos, que siempre han estado ahí y que siguen ahí” (Giménez Ezquerro, 2013: 16); y es que los personajes están sencillamente ahí, están presentes e inmóviles, solo valiéndose de la palabra, pero ello no les hace avanzar, menguados como están por la desfiguración de sus recuerdos, por las alteraciones de su memoria y el prejuicio, como vemos aquí: “ANTOINE. No sabes quién soy, nunca lo supiste [...]. No nos conocemos y uno no puede imaginarse decir tal o tal cosa a alguien que no conoce. Lo que deseamos decir a alguien que nos imaginamos, nos lo imaginamos también, son historias y nada más” (Lagarce, 2017: 101-102); la memoria se torna veleidosa y condiciona lo que cuenta Lagarce, estableciéndose un plano del sueño o la imaginación y un plano del recuerdo y cómo se recuerda lo recordado, muy diferenciadas ambas dimensiones, pero fundidas por la subjetividad, persistentemente mezcladas.

En todos los fragmentos reflejados de la dramaturgia de Lagarce llaman la atención sus estructuras alambicadas; aquí, en una frase dirigida a Louis, podemos volver a comprobarlo: “LA MADRE. [...] acababas de llegar y ya pensaba que habías cometido un error y te hubieras querido marchar enseguida” (Lagarce, 2017: 82). Tres tiempos verbales en una frase de reducidas dimensiones en el contexto de un monólogo de grandes proporciones, que remiten a ese “construir un lenguaje-pensamiento donde el espectador tendrá un lugar privilegiado y cómplice”, por lo que esa dialéctica enmarañada “no es más que la alineación de varios niveles de pensamiento” (Vinuesa, 2017a: 16). En plena relación con ello está el que en el teatro de Lagarce se sucedan, por una parte, los tres niveles de su obra de su estructura dialógica, es decir, los incesantes soliloquios que emite un personaje mientras que otro escucha, los monólogos a público y los diálogos, mezclándose así el desahogo y las confesiones, los obstáculos comunicativos, los pensamientos interiores y distintos tiempos: en síntesis, la luxación del lenguaje; y, por otro lado, una característica esencial de Lagarce y muy presente en *Tan solo el fin del mundo* también dentro de su lenguaje: la *epanortosis*, ese trastabille

del lenguaje, esa repetición constante, esa matización, indefinición y reformulación de lo que dicen, esa autocorrección perenne de los personajes:

SUZANNE. Ella, tu madre, mi madre, dice que hiciste y siempre hiciste, y desde la muerte de ese, que hiciste y siempre hiciste lo que tenías que hacer. Lo repite, y si tuviéramos por casualidad, como de pasada, como de refilón, si tuviéramos que insinuar, atrevernos a insinuar que quizás, ¿cómo decirlo?, no siempre estuviste siempre tan pero que tan presente, responde que hiciste y siempre hiciste lo que tenías que hacer, y nosotros, nos callamos, ¿cómo lo vamos a saber? No te conocemos. Lo que supongo, lo que he pensado, y Antoine piensa como yo, me lo confirmó cuando pensó que tanto en este punto como en otros ya tenía edad para entender... (Lagarce, 2017: 64-65).

Se trasluce aquí la sospecha del lenguaje y la importancia de formular el pensamiento, unos pensamientos que se van limando tal y como se dicen; el teatro de Lagarce cuestiona la capacidad de todos para comunicar realmente, pero, paradójicamente, el intento por ser lo más preciso posible termina en una imprecisión o vaguedad que aturde. Todo lo mencionado hasta ahora conlleva el carácter fragmentario de su dramaturgia, en lo que también influye la circularidad de *Tan solo el fin del mundo*, marcado con ese prólogo y epílogo de Louis que primero anuncia su retorno y después concluye anunciando su muerte; una fragmentación que implica también el resquebrajamiento de la comunicación.

Sin ir más lejos, Louis es un escritor que no consigue comunicar con la palabra, que es incapaz de reconectar con su familia a pesar de los intentos de su hermana y su madre: “Prometo que ya no pasará tanto tiempo antes de que vuelva, miento, prometo estar ahí, de nuevo, muy pronto, frases como esas” (Lagarce, 2017: 113), su mundo está cercano a terminar, pero todo bornea en torno a su ausencia; como hermano mayor, la ausencia del cabeza de familia huido por herencia de un progenitor del que no se habla en la casa. Antoine, por su parte, aún vive en el rencor y la competición con su hermano, lo que les emparenta con el mito de Caín y Abel:

Cuando éramos más jóvenes, él y yo, Louis, tiene que recordarlo, él y yo, ella lo dijo, siempre nos peleábamos, y siempre ganaba yo, siempre, porque soy más fuerte, porque estaba más fuerte, quizá, no lo sé, o porque este, y posiblemente más bien (ahora mismo caigo, al instante, al recordarlo) porque se dejaba ganar, perdía aposta, y se hacía el protagonista, no sé... (Lagarce, 2017: 120-121).

Catherine, por otro lado, parece compartir el rencor familiar como herencia contra su desconocido cuñado, añadiéndole la indiferencia propia de esta falta de querencia, de no formar parte del núcleo familiar primigenio:

¿Por qué dice semejante cosa? “Ha debido ponerla en guardia contra mí”, que él ha debido “ponerme en guardia contra usted”, vaya idea. Habla de usted como es debido, y de todas formas no lo hace muy a menudo, casi nunca, no creo que hable de usted y jamás en esos términos, jamás oí algo igual, se equivoca. (Lagarce, 2017: 77).

Suzanne, por su parte, no reacciona con la brusquedad de Antoine al regreso de Louis, en ella reside aún el amor fraternal, pero ello, como hemos visto, no le evita reprocharle su continuada ausencia, achacarle parte de su frustración:

SUZANNE. Bueno, no pasa nada, sigo viviendo aquí con ella. Me gustaría irme pero no puede ser, no sé cómo explicarlo, cómo decirlo, entonces no lo digo. Antoine dice que tengo tiempo, siempre dice cosas así, ya lo verás (quizás ya te hayas dado cuenta), dice que no estoy mal, y de hecho, si se piensa –y de hecho, lo pienso y me río, ya está, me da la risa – de hecho, no estoy mal, no digo eso. No me voy, me quedo, vivo donde siempre he vivido pero no estoy mal. (Lagarce, 2017: 66-67).

Y la Madre, por último, es un personaje clave al igual que Louis, pues es la gran artífice de la hipertrofia de la situación, de que todo haya quedado estancado desde que éste se marchó, condicionando la vida de todos a su alrededor, impidiendo el avance, como vemos en esta intervención: “LA MADRE. Querrán explicarte pero lo harán mal, porque no te conocen, o mal, Suzanne no sabe quién eres, eso no es conocer, es imaginar [...] Antoine, es diferente, te conoce pero a su manera, como todo y todo el mundo” (Lagarce, 2017: 82); o como también se evidencia en lo que dicen de ella, tal y como en el monólogo ya reflejado de Suzanne de las páginas 64-65: “Ella, tu madre, mi madre, dice que hiciste...”.

En definitiva, el retorno de Louis produce un estallido que queda en suspenso; se mezcla la nostalgia y el resentimiento, el miedo a dañar y a ser dañado, dándose un “singular trabajo de desprendimiento de la réplica; incluso cuando ésta se dirige a alguien, al propio tiempo se aleja de su destinatario por ausencia de comunicación concreta” (Ubersfeld, 2003: 19). No obstante, cabe mencionar que quizá existe un resquicio de amor, pero que los canales para verbalizarlo están dinamitados. ¿Están estancados por su falta de amor o porque no saben decírselo? La duda queda abierta al leer esta réplica: LA MADRE. “Les gustaría a los dos que estuvieras ahí, más presente, más a menudo presente, que pudieran localizarte, llamarte, pelearse contigo y reconciliarse y perderte el respeto, ese famoso respeto obligado...” (Lagarce, 2017: 87); y también esta otra: “ANTOINE. No soy nada, no tengo derecho, y cuando nos vuelvas a dejar, cuando me abandones, seré menos todavía, ahí solo, reprochándome las frases que he dicho” (Lagarce, 2017: 129-130).

#### 4.1.1.2. Sarah Kane

Nos trasladamos ahora al teatro de Sarah Kane, que abrió con su primera obra, *Blasted*, la veda de una nueva tendencia en el teatro británico, que Aleks Sierz bautizó con el nombre de *In-yer-face theatre*,<sup>64</sup> en la que también se engloba a otros creadores actualmente en plena actividad, como Mark Ravenhill o Martin McDonagh, en los que, dentro de su heterogeneidad, converge un poso de violencia, insumisión y corrosión:

La violencia y sexualidad desenfadada son algunos de los rasgos recurrentes y decisivos que caracterizan la obra de Kane. Ello constituye el soporte estético e ideológico que aglutinó a diversos dramaturgos jóvenes de la década de los noventa. [...] Más allá de las propuestas personales de cada uno de estos dramaturgos, el sedimento común a todos es la revaloración del teatro como experiencia, en la cual participan dramaturgo, actor y espectador. Una instancia en que el espectador se hace parte de la experiencia y el espectáculo, siendo no solo apelado sino invadido por la ficción y remecido [removido] desde sus cimientos. (Brncic, 2006: 27-28).

Esto emparenta al *In-yer-face theatre*, y a la concepción teatral de Kane, con los postulados del “Teatro de la crueldad” de Artaud: en su teatro no solo se habla de violencia, sino que ésta se da sin paliativos y se convierte en la esfera alrededor de la que todo gira, “recuperando el sentido ritual del teatro que busca apropiarse de la experiencia vivencial a través de la representación” (Brncic, 2006: 30); no olvidemos que Kane bebía, a su vez, de la tradición de los *Angry Young Men*. En síntesis, con el *In-yer-face theatre* se abre “una generación que enfrentaba e incomodaba al público con imágenes de una sociedad violenta con graves problemas de comunicación” (Matamala Pérez, 2014: 82), en lo cual el teatro de Kane da un paso más.

¿Por qué? Recordemos en primer lugar que Sarah Kane se suicidó con veintiocho años en el año 1999, víctima de una aguda depresión que la acompañó buena parte de su vida adulta. Como vasos comunicantes entre su vida y obra, en sus cinco textos son constantes los personajes degradados, atormentados y vacíos, el suicidio y la muerte, el amor hiriente, la enfermedad mental, la comunicación fallida con los demás, las drogas, la sexualidad cosificada y despersonalizada, y todo tipo de actos perturbadores y violentos, tales como violaciones, asesinatos, torturas, canibalismo y un largo etcétera de aspectos de este signo:

SOLDADO. Hueles como ella. La misma marca de cigarrillos.

*Se levanta y gira a Ian con una mano. Con la otra sostiene el revólver y dirige el cañón a la cabeza de Ian. Le baja los pantalones, se baja los suyos y le viola: los ojos*

---

<sup>64</sup> “In yer face” viene a decir, coloquialmente, “¡en tu cara”, con un sentido provocativo y agresivo.

*cerrados y oliendo el pelo de Ian. El Soldado está llorando desconsoladamente. La cara de Ian refleja sufrimiento, pero lo soporta en silencio. Cuando el Soldado ha terminado se sube los pantalones y le mete el revólver en el ano.*

SOLDADO. El hijo de puta le hizo esto a Col. ¿Qué se siente?

IAN. *(Trata de contestar. No puede).*

SOLDADO. *(Retira el arma y se sienta al lado de Ian).* ¿Nunca te había follado un tío?

IAN. *(No contesta).*

SOLDADO. Creo que no. No es para tanto. He visto a miles de personas tratando de escapar de la ciudad, metiéndose en camiones como si fueran cerdos. (Kane, 2010: 44).

Se conforma así lo que podríamos llamar un teatro del desconsuelo y del calvario, un mundo fragmentado y abnegado por relaciones quebradas y dolorosas, donde todo es frágil y todo se encuentra al límite, donde ningún vínculo es sagrado ni puede prosperar, pues en la postmodernidad “la imposibilidad de concretar el deseo en comunión con el otro, nos habla de una puesta en duda del sistema de comunicación [...]. Lo que un individuo quiere, no es lo que quiere el otro, por lo cual los lazos humanos no logran realizarse” (Cotroneo, 2007: 1-2), como vemos en esta escena de *Blasted*, traducible como *Reventados* o *Devastados*, a la que también pertenecía el fragmento anterior:

IAN. Quítame la tristeza.

CATE. No puedo.

IAN. Por favor.

CATE. No.

IAN. ¿Por qué no?

CATE. No puedo.

IAN. Sí puedes.

CATE. ¿Cómo?

IAN. Ya sabes.

CATE. No sé.

IAN. [...] Te quiero.

CATE. Yo no. (Kane, 2010: 20-21).

La desvirtualización degradada del amor, por otro lado, tiene gran importancia en *Cleansed*, enmarcada en un campus universitario que retrotrae a un centro psiquiátrico, donde se presentan una veintena de escenas protagonizadas por distintas parejas en las que el amor, lejos de suponer una comunión entre los personajes, un acercamiento afectivo entre ellos, supone un elemento destructivo y opresivo:

Tinker y esta mujer [a la que Kane no pone nombre] forman una especie de pareja cuya misión consiste en torturar a sus hijos, que son los pacientes. Esta especie de núcleo familiar puede observarse a lo largo de la obra y la misión de Kane es demostrar en las diferentes relaciones amorosas entre los personajes que el amor siempre se convierte en una prisión e implica sufrimiento. (Nicolás Román, 2010).

¿A qué podemos atribuir todo esto? Si nos atenemos al universo de Kane, en un primer estadio, podríamos achacarlo al sentimiento de orfandad -derivado de la sociedad contemporánea- que se percibe en su teatro, es decir, al desamparo, crudeza y soledad con la que puede llegarse a vivir en el mundo del hoy día, lo cual arroja al hombre al solipsismo, a vivir en esferas diferenciadas; si partimos de aquí, entendemos que éste tiene una carencia, vive con una herida abierta que no termina de sanar, quedando por ello cercenado a nivel comunicativo: intenta, para combatirlo, anesthesiarse con drogas, con la violencia, que es “la válvula de escape para exhibir y espectacularizar un sentimiento tan íntimo e irrepresentable como el dolor, dolor ante la pérdida, ante la imposibilidad de ser uno mismo y con el otro en plenitud” (Brncic, 2006: 32); y, finalmente con la muerte, que sería la anestesia última: “Soy culpable, estoy siendo castigada / Me gustaría matarme / Antes podía llorar pero ahora estoy más allá de las lágrimas / He perdido interés en los demás / No puedo tomar decisiones / [...] No puedo sobrellevar mi soledad, mi miedo, mi repugnancia” (Kane, 2012: 2).

Llama la atención, de igual forma, la fragmentación en la obra de la autora, que se extiende, no solo a la estructura, sino a la línea de pensamiento, a la esencia del texto, que va disparándose en un incesante caudal:

Estoy muriendo por alguien a quien no le importa	
Estoy muriendo por alguien que no sabe	
	me estás destrozando
Habla	
Habla	
Habla	
	un círculo de fracaso de 10 metros
no me mires	
Mi última confrontación	
	Nadie habla
Valídame	
Sé mi testigo	
Mírame	
Ámame	(Kane, 2012: 29).

Apréciense los imperativos: “ámame”, “mírame”; ello indica que se exige ese amor, se demanda del otro, es decir, no se desea la reciprocidad, se pide, mostrando así “lo poderoso del lenguaje en la obra de Sarah Kane a la hora de reflejar la incomunicación entre los seres, los juegos de poder y el conflicto interior” (Matamala Pérez, 2014: 199). De igual forma, vemos cómo este tipo de disposición quebrada, este lenguaje poético,

trata de buscar resquicios en lo comunicable para expresar lo incommunicable: la vivencia dolorosa del ser humano, la línea de pensamiento de una persona en el límite de su cordura, la incommunicación desde lo patológico. Y es que Sarah Kane “utiliza el lenguaje para marcar la incomprensión e incommunicación entre sus seres, pero también entre estos y el mundo” (Matamala Pérez, 2014: 147), exponiendo de esta forma el distanciamiento y el desapego de la realidad de los personajes con el mundo: “HIPÓLITO. Noticias. Otra violación. Un niño asesinado. Una guerra en alguna parte. Unos cuantos miles de puestos de trabajo perdidos. Pero nada de eso importa, porque hoy es un día de cumpleaños real” (Kane, 2002: 53), y así la desconexión, el hastío y la apatía en lo que se dice pone de relieve lo anterior. Esto, en *Crave* o *Ansia*, podemos volver a verlo, añadiéndose además una clara confusión en cuanto al contexto, que vela también las verdaderas intenciones de los personajes:

- M. ¿De qué te ríes?
- C. Alguien ha muerto
- B. ¿Crees que me estoy riendo?
- M. ¿Por qué lloras?
- C. Estás muerta para mí.
- B. ¿Crees que estoy llorando?
- C. Si tú te ríes, yo lloro. (Kane, 2011: 30).

Por último, un siguiente nivel de incommunicación en la dramaturgia de Kane podemos verlo en lo referido al cuerpo: recordemos cómo, en el mostrado fragmento del Soldado e Ian en *Blasted*, se expresa esta incapacidad de conectar con el otro mediante la degradación física y cómo Ian calla, las palabras dejan de tener sentido. Esto alcanza su máxima expresión en *El amor de Fedra*, donde “el cuerpo es el espacio que pone de manifiesto la incommunicación humana y simboliza la corrupción de los valores con su propia degradación” (Matamala Pérez, 2014: 455), pues la carne humana y su descomposición revela, a la vez, la descomposición moral humana: “El HOMBRE 1 le baja los pantalones a HIPÓLITO. La MUJER 2 le corta los genitales. Los tiran al fuego. Los niños vitorean. Un niño los saca del fuego y se los tira a otro niño, que grita y sale corriendo” (Kane, 2002: 64). Es muy revelador además que, el mismo Hipólito, ideal tradicional de belleza, que se muestra indiferente ante el mundo, se exhibe a la vez postrado en el sofá, con sobrepeso y adicto a la comida basura.

Siguiendo las líneas dadas y las características del teatro de Kane, es posible clasificar la incommunicación que se percibe en sus textos como una incommunicación



patológica, como un síntoma enfermizo del que el hombre se aqueja sin encontrar salidas para su *infracomunicación*.

#### **4.1.1.3. Yasmina Reza**

Vemos cómo, a través de Lagarce y Sarah Kane, aparece con fuerza una incomunicación del yo y una incomunicación patológica. Pero no es el único tipo de incomunicación que podemos rastrear en estos momentos: a finales de los años 80, Yasmina Reza comienza su andadura teatral, que hoy día continúa activamente, convertida en una de las dramaturgas vivas más representadas, por lo que bien podría estar referenciada en el siguiente apartado que abordaremos. Su estilo, cercano a la comedia burguesa e intelectual, con un mordaz poso de crítica social, difiere a luces todas de lo visto en Sarah Kane y Jean-Luc Lagarce, pero, de nuevo, un punto de unión los vincula: la incomunicación, en este caso en lo referido las relaciones humanas contemporáneas, lo cual, desde una perspectiva ácida, tiene especial peso en *Arte*, un ya considerado clásico contemporáneo escrito en 1994 y, desde entonces, permanentemente en escena; sin ir más lejos, a fecha de 2017, en el Teatro Pavón-Kamikaze, Miguel del Arco dirige una nueva versión de la misma.

Podemos calificar a *Arte* de una fábula sobre la amistad o, mejor dicho, de un tratado sobre la deconstrucción de la amistad en la sociedad actual: Sergio compra un cuadro ¿blanco, casi blanco? de un pintor contemporáneo por una altísima cifra; Marcos, su mejor amigo, se opone a ello, e Iván, el tercero de los amigos, siempre en medio de ambos, siempre circunvalando entre los dos y con una personalidad apocada e influenciable, en principio intenta mantener el equilibrio apoyando a ambos y a la vez no apoyando a ninguno. Y es que, mientras que Sergio ve una pieza artística incalculable lleno de matices, Marcos ve simplemente un lienzo blanco, una estafa: pero ello es únicamente el telón de fondo sobre el cual se cuestionan las relaciones de los tres, dinamitadas por el yugo dialéctico de las palabras. Se conforma así un...

...espejo actual sobre los problemas de incomunicación que rigen los tiempos modernos, con una punta de lanza que nos persigue desde que el hombre es hombre: la dificultad que tenemos a la hora de ponernos en la piel de los demás, y hacerlo con la máxima honestidad posible. (Domènech, 2016).

En un contexto burgués urbano, Sergio, Marcos e Iván representan tres posturas muy distintas de ver la vida, revelando con sus tribulaciones y sus pugnas la fragilidad de las relaciones, la incapacidad para la empatía, los roles de poder dentro de la amistad, la

artificialidad que subyacente bajo vínculos en apariencia sólidos y la soledad tras ello, como aquí vemos:

MARCOS. En mi época, jamás hubieras comprado ese cuadro.

SERGIO. ¿Qué significa en mi época?

MARCOS. La época en la que me distinguías de los demás, en la que medías las cosas a mi manera.

SERGIO. ¿Ha habido una época de ese tipo entre nosotros?

MARCOS. Eres cruel. Y mezquino.

SERGIO. No, te lo aseguro, estoy alucinado.

MARCOS. Si Iván no se hubiera convertido en un molusco, me respaldaría.

IVÁN. Continúa, continúa, ya te he dicho que me resbala. (Reza, 2014: 85).

Los personajes exhiben su superioridad moral sobre los otros, utilizan los puntos débiles que conocen de los otros para auparse sobre el otro: “SERGIO. Cuando me preguntaste qué pensaba de Paula [...], no te dije que la encontraba fea, repelente y sin encanto alguno. Y habría podido” (Reza, 2014: 76). Marcos y Sergio solo son capaces de unirse para atacar a Iván, a quien acusan a pesar de haber mediado entre los dos y no haber recibido ayuda en sus propios problemas:

SERGIO. La más histérica de todas, a mis ojos, es Catalina. Y de lejos.

MARCOS. Totalmente de acuerdo.

SERGIO. Si ahora ya te dejas dominar por ella, se te avecina un futuro aterrador.

IVÁN. ¿Qué puedo hacer?

MARCOS. Anular.

IVÁN. ¿¿Anular la boda?!

SERGIO. Tiene razón. (Reza, 2014: 59).

Todo terminará con una tregua inestable, un frágil parche que sugiere lo quebradizo de los cimientos de su amistad, que cubre a duras penas su intransigencia con el deseo de mantener el statu quo:

SERGIO. «¿Tú sabías que la tinta de los rotuladores era lavable?» «No», me contestó Marcos... «No... ¿Y tú?» «Yo tampoco», dije, muy rápido, mintiendo. Aunque estuve a punto de contestar que ya lo sabía. ¿Pero podía inaugurar nuestro periodo de prueba con una confesión tan decepcionante? (Reza, 2014: 101).

El esquema dramático, siempre cáustico y sacudido por la imposibilidad de llegar a entendimientos de los personajes, siempre con una aparente pátina naif que esconde en sus entrañas un mensaje envenenado, se repetirá en su obra artística, alcanzando otra cima salpicada de incomunicación con *Un dios salvaje*, del año 2007, que en este caso explora el conflicto entre dos matrimonios a partir de la pelea escolar de sus hijos, y las grietas que surgen en los cuatro con motivo de ello.

#### 4.1.1.4. Otras manifestaciones de la incomunicación a finales del siglo XX

Como hemos visto hasta ahora, “la soledad/incomunicación, la frustración y la violencia no son temas originales ni propios de los años 90. Lo es, en cambio, la manera de presentar y tratarlos sin resolverlos” (Cordone, 2008: 114), de no concluir esos conflictos derivados de la incomunicación, lo cual lleva al espectador a la reflexión al no recibir una transmisión cerrada. Más aún, aunque brevemente, diremos que el reflejo de la incomunicación a finales del milenio no es algo exclusivo del continente europeo. En el continente americano, y concretamente en EEUU, destaca el ya mencionado David Mamet y su obra *Oleanna*, escrita en 1992, la cual, entre otros temas, gira sobre la importancia de las palabras y los juegos y roles de poder en las relaciones: “CAROL. ¿Y eso por qué es importante? / JOHN. Porque es la esencia de toda comunicación humana. Yo digo algo convencional, tú respondes y la información que intercambiamos no es sobre el clima sino sobre el hecho de que ambos acordamos conversar” (Mamet, 2014: 39); y, por otro lado, en Sudamérica, destaca el venezolano Gustavo Ott y su obra *Passport*, del año 1988, que habla sobre la identidad, los abusos de poder y la incapacidad del lenguaje y de los idiomas para comunicarse fácticamente con el otro:

OFICIAL. ¿Tú hablas su idioma?

SOLDADO. Algo. [...]

OFICIAL. Dile que debe firmar este papel.

SOLDADO. (A Eugenio, *que no puede verle aún*). Que debes firmar ese papel, gusano.

EUGENIO. No entiendo lo que dice.

SOLDADO. (Al Oficial). Dice que entiende perfectamente.

OFICIAL. Me parece muy bien... (*escribe*) “...entiendo que estoy en una situación ilegal terrible y que voluntariamente me despojo de todos mis derechos inalienables...” (Ott, 2016: 10).

Por otro lado, antes de adentrarnos en el siglo XXI, y dada su tremenda influencia en el arte escénico, es necesario mencionar el trabajo de performance que Marina Abramović viene realizando desde los años 70, pues explora “los límites del dolor, la resistencia física y psíquica [...] el miedo, la incomunicación o la soledad, siempre en presencia del público, al cual considera como interlocutor y parte activa y fundamental de su obra” (Azuaga, 2010: 5), abriendo por tanto un nuevo camino en la transmisión al espectador.

#### 4.1.2. El ahora: siglo XXI

A continuación, en un hilo continuador del hasta ahora conformado, y a partir de temáticas comunes como la familia o la hipercomunicación, la nacionalidad, el idioma o

el año de escritura, analizaremos la incomunicación en el teatro actual, del siglo XXI. Así, en 2005, la dramaturga Inmaculada Alvear escribía un artículo titulado *La inexactitud de la palabra o cómo tratar de desnudar el alma* que pone de relieve cómo, en nuestro tiempo, el debate sobre la incomunicación y su plasmación en el teatro sigue abierto, con especial preocupación en estas líneas en la palabra:

Mi voluntad de escribir teatro tiene que ver principalmente con cierta imposibilidad de entenderme con el mundo y con la gente [...], y al mismo tiempo con ese deseo de que me comprendan, de que mis palabras no sean malinterpretadas o adquieran un significado que nunca les quise dar. [...] Tengo la sensación de que lo que digo discurre de una manera y [...] lo que el otro recibe siempre ha perdido eficacia, significado o ha ganado alguno que yo no quería y que lleva a la confusión, al malentendido, a la suspicacia... El teatro me permite investigar lo que no se dice, eso que planea debajo de las conversaciones, de las peleas, de los besos. (Alvear, 2005: 9).

Se vislumbra al teatro en este ensayo como una trinchera en la que el autor se refugia para dar forma a su mensaje, para conseguir trasladar lo que quiere transmitir, como un lugar donde tratar de vencer la incomunicación, pero igualmente lastrado por los mecanismos de la incomunicación, dado que el autor no es ajeno a ello, porque trae al teatro esos mismos malentendidos, confusiones o suspicacias entre los personajes, esa misma infracomunicación en las relaciones humanas.

Desde los primeros años del siglo XXI, la incomunicación, como también lo estuvo a lo largo de la historia, ha seguido presente en el teatro. A ello tampoco es ajeno Juan Mayorga, cuya trayectoria comienza ya a principios de los 90 y cuyo uso de la incomunicación ha sido reflejado por Gabriela Cordone, tanto en general dentro de su generación como en concreto dentro de su obra *Más cenizas* (2008), o por Cecilia Asurmendi en su artículo *Ruptura y entropía: dos rasgos de la comunicación en Cartas de amor a Stalin* (2012). Aquí nos detendremos en su texto *Animales nocturnos*, de 2003, surgido a partir de la Ley de Extranjería del momento en España y que explora la incomunicación de cuatro personajes, dos matrimonios vecinos conocidos apenas de vista, a partir de que el Hombre Bajo chantajee al Hombre Alto con denunciarle a las autoridades -al haber descubierto su condición de extranjero ilegal- si no hace lo que le dice, si no se somete a su voluntad.

Aunque promete ejercer este poder del que dispone con respeto, progresivamente el Hombre Alto irá reduciéndose a un estado de esclavitud derivada de la necesidad de compañía del Hombre Bajo, de una soledad acuciante que intenta

doblegar con el acompañamiento forzoso del Hombre Alto, pero bajo lo que subyace una incomunicación palpitante, pues el Hombre Alto no puede ejercer voluntad propia sin enfrentarse a unas consecuencias fatales: “HOMBRE BAJO. No vuelva a levantarse sin mi permiso, por favor, no me obligue a hacer lo que no quiero hacer. Estoy intentando ser amable. No es nada personal, ya se lo he dicho. Yo no redacté esa ley, pero ella ha cambiado nuestra relación” (Mayorga, 2003: 12). La incomunicación entre los personajes es aún más llamativa teniendo en cuenta que, tal y como Mayorga los presenta, la única diferencia entre ellos es su estatura, no hay nada siquiera en el habla del Hombre Alto que le distinga del Hombre Bajo, son prácticamente iguales: como vemos en el fragmento, se acepta al inmigrante, incluso se alabará su cultura y se mostrará una supuesta comprensión, pero se beneficia de la situación, exonerando su culpa con el imperio de la ley.

Esta soledad e incomunicación referenciada se extiende también al resto de personajes y a todos los ámbitos de los cuatro, pues “en el avance de la acción, la soledad y la incomunicación de la sociedad contemporáneas serán también motivos fundamentales del drama” (Gómez Rubio, 2016: 4), teniendo además en cuenta el aislamiento de los dos matrimonios, existente incluso entre ellos mismos como parejas: el Hombre Alto no posee amistades y, dado su trabajo nocturno, ha perdido cierto contacto con la realidad diaria, viéndose impotente y aterrado ante la situación que se le sobreviene con el Hombre Bajo, hasta el punto de que ni siquiera es capaz de escapar con su mujer para recuperar su dignidad, tal y como ella le pide cuando le revela el chantaje -algo que retrasa todo lo posible a pesar de que ella se percata de que algo inusual ocurre-, pues acaba dominado por el Hombre Bajo:

HOMBRE ALTO. Yo no lo había visto, no me había fijado en que estaba allí. Me pide permiso para sentarse conmigo. Muy correcto, con mucho respeto. Me dice que quiere invitarme a una copa, que tiene algo que celebrar. No supe negarme. Entonces él me sale con... No te imaginas con qué me sale. Bah, no merece la pena hablar de ello.

MUJER ALTA. Pero, ¿qué...?

HOMBRE ALTO. Nada. Tonterías. Cuéntame tú. ¿Qué has estado haciendo? (Mayorga, 2003: 14-15).

La Mujer Alta trabaja en su propia casa como traductora, por lo que pasa también sus días en soledad, algo que va consumiéndola hasta inventarse -o parecer inventarse- el haber conocido a un hombre con el que, finalmente, para escapar de su soledad y de la situación prisionera de su marido y suya propia, se fugará, sin que sepamos si el hombre existe realmente:

MUJER ALTA. Ahora entiendo por qué su mujer tiene esta cara de vencida. Porque no puede competir. Ninguna mujer puede compararse a un esclavo. ¿Es eso lo que has elegido ser, su esclavo? Yo no voy a verlo. Contigo o sin ti, mañana cogeré un tren. (Mayorga, 2003: 38).

El Hombre Bajo se siente invisible a todo el mundo alrededor, un animal nocturno imperceptible para el resto, pero está ávido de compañía, por lo que aprovecha una ventaja sobre un igual para obtener y satisfacer ese deseo, esa necesidad de terminar con su soledad que, como con su esposa, no intenta subsanar con una comunicación genuina, sino mediante la mansedumbre y el sometimiento del otro, imponiéndose poco a poco a capricho; y, por último, la Mujer Baja, que, completamente anulada por su marido, deja pasar los días dando de comer a las palomas en soledad y deseando que la relación con su marido vuelva a ser la que un día fue: “MUJER BAJA. Toda la tarde intentando acordarme. Aquel pueblecito, que había una orquesta en la plaza. / HOMBRE BAJO. Uff, cómo está esto. / MUJER BAJA. Que fuimos varias noches a bailar. / HOMBRE BAJO. Está peor de lo que pensaba” (Mayorga, 2003: 19), mostrándonos así una relación de sumisión a la que el Hombre Alto también se aboca, e incluso aprovechando ella misma finalmente esa misma sumisión sobre su vecino, cuando hace bailar al Hombre Alto con ella al término de la obra:

Hay una incomunicación absoluta entre todos los personajes, lo que no solo simboliza una incomunicación entre el inmigrante y la sociedad, sino una incomunicación generalizada. En muchos diálogos tenemos la sensación de que los personajes no se escuchan, que cada uno está en su propio universo. (Guimarães de Andrade, 2008: 121).

De igual forma, toda la historia tiene lugar en una ciudad occidental de un país desarrollado, aunque no se especifique cuál, lo cual afecta a los personajes en lo relativo a su opresión y desamparo, siendo el espacio urbano –y su vida en unos humildes pisos– uno más de los elementos que causan la incomunicación de los personajes, ya que “*Animales nocturnos* también trata del aislamiento en las grandes ciudades, la falta de comunicación y la soledad” (Guimarães de Andrade, 2008: 125), como comprobamos cuando la Mujer Alta acude por primera vez al lugar de trabajo del Hombre Alto:

MUJER ALTA. No me imaginaba esto así.

HOMBRE ALTO. Intento tenerlo lo más limpio que puedo, pero el del día me lo deja hecho un desastre. ¿Hueles?

MUJER ALTA. [...] ¿Se lo has dicho? ¿Que te molesta?

HOMBRE ALTO. Apenas nos vemos. Y tampoco es cosa de ponerme a malas con él. (Mayorga, 2003: 34-35).

En definitiva, Mayorga pone de relieve en *Animales nocturnos* relaciones en desequilibrio marcadas por la soledad, en cierto paralelismo con Pinter (Ordoñez, 2005), mostrando a su vez cómo la incomunicación puede llevar a los personajes al aislamiento, a la pérdida de la dignidad y a una toxicidad invasora en sus vidas; cómo los conceptos de amistad o de amor son manipulados y utilizados en pos del beneficio propio; e incluso cómo dos seres humanos consiguen aproximarse únicamente aprovechándose el uno y siendo utilizado el otro.

El mismo año que Mayorga, el dramaturgo libanés-canadiense Wajdi Mouawad, que hunde las raíces de su teatro en la tragedia, escribe *Incendios*, la cual nos trae ecos de *Edipo* o *Antígona* al presentar la historia de Nawal y sus hijos Jeanne y Simon. Es una historia marcada por la guerra y el exilio, por el viaje a lo desconocido, por el cuestionamiento de la identidad y la revelación catártica, una historia donde la incomunicación nace del pasado sin cicatrizar y del secreto que Nawal, una mujer inmigrante, guarda hasta su muerte, solo confesándose a través de su testamento y rompiendo así un prolongado silencio, hermético e indescifrable para sus hijos gemelos: con su testamento, deja una carta para Simon que debe llevar a su padre, que creían muerto, y otra para Jeanne, que debe llevar a un hermano del cual desconocían su existencia; un silencio resumido en estas palabras que les dirige en el documento: “La infancia es un cuchillo clavado en la garganta. No se saca fácilmente” (Mouawad, 2011a: 127), que supone, además, el origen de su incomunicación con todos alrededor. Como vemos con la reacción de Simon, las grietas entre la madre a su muerte y sus hijos son amplias y profundas, los canales comunicativos entre ellos estaban rotos:

SIMON. ¡Ni siquiera muerta nos deja de joder! ¡La cabrona! ¡La vieja puta! ¡La cabrona de mierda! [...] No le debo nada a esta mujer. ¡Ni una lágrima, nada! [...] ¿Cuándo lloró por mí? ¿Por Jeanne? ¡Jamás! ¡Jamás! No era un corazón lo que ella tenía por corazón, era un tabique. No se llora por un tabique, no se llora. ¡No tenía corazón! (Mouawad, 2011a: 128-129).

Iniciarán entonces los gemelos un viaje a sus orígenes que les llevará a una revelación catártica cuando conozcan la verdad: el hijo de Nawal, que tuvo muy joven y del que se separó al nacer, es el mismo torturador que, en los estragos de la guerra y sin que se reconocieran, la violó en la cárcel, quedando Nawal embarazada de los gemelos: padre e hijo se funden en uno, y el descubrimiento de ello causa el silencio de Nawal. Se comprenden, entonces, los déficits materno-filiales que se muestran al principio, las carencias amorosas de las cuales se aquejan y su incomunicación insondable.

Es precisamente el silencio una constante en el texto de Wajdi Mouawad, a cuya presencia se hace recurrentemente e incluso se explicita, dado que Jeanne escucha casetes en el que se oye el silencio de su madre: “Simon, todavía queda un casete con su silencio. Escúchalo conmigo” (Mouawad, 2011a: 216). Cuando las palabras no consiguen emitirse, anuladas por el dolor, el silencio se convierte en el único modo de comunicación; o, al menos, en la única vía de sobrellevar aquello incommunicable, aquello que no puede transmitirse al otro: “hay verdades que no pueden ser reveladas si no son descubiertas” (Mouawad, 2011a: 216), dice Nawal a sus hijos en una carta, una vez que llevan a cabo su cometido y desvelan el secreto; y es que *Incendios*, al fin y al cabo, habla de un silencio impuesto por las circunstancias. Siguiendo con esta comunicación rota, comprobamos también cómo Jeanne y Simon interaccionan con una Nawal imaginaria, lo cual, más allá de su sentido ancestral y poético, nos habla de las dificultades de los personajes para comunicarse en vida de su madre: NAWAL. Necesito tus golpes para romper el silencio. [...] Hay cosas que nunca podré explicarte, Simon, es por eso que tienes que seguirme y no preguntarme nada. / SIMON. ¿Adónde me llevas, mamá? (Mouawad, 2011a: 192). También el canto, que Nawal emplea en la cárcel como manera de no doblegarse, de mantenerse viva –conociéndosele precisamente como «la mujer que canta» por ello- puede considerarse una tentativa comunicativa ante el horror.

De igual manera, encontramos elementos contextuales dentro del odio y el belicismo que se refleja en el texto que impiden cualquier comunicación, aplastada y devastada por la crueldad y brutalidad de los hechos acontecidos hasta sepultar cualquier intento de humanidad entre iguales: “SOLDADO 1: Ustedes son esas dos mujeres. Una escribe, la otra canta. / NAWAL: ¡No nos toque! / [...] SOLDADO 1: Al principio mi mano temblaba. Es como todo. La primera vez uno duda. Uno no sabe qué tan duro puede ser un cráneo. Así que uno no sabe que tan fuerte debe golpear” (Mouawad, 2011a: 174); es éste otro ejemplo de cómo el espacio y el contexto afectan e inciden directamente en la incomunicación entre los personajes.

Por último, debemos hacer mención al empleo del teléfono como elemento comunicativo en el teatro de Wajdi Mouawad: así como la incomunicación familiar, las llamadas en sus textos adquieren importancia suma; sin embargo, éstas no aproximan a la comunicación a los personajes, siendo también frecuentes los contestadores automáticos, sino que devienen en una paradoja sobre «la incomunicación de la



comunicación», tal y como vemos en *Incendios: SIMON. (Al teléfono)*. ¡Jeanne! ¡Jeanne, contéstame! No tengo a nadie más, Jeanne, tú no tienes a nadie más. ¡No hay otra solución más que olvidar! ¡Contéstame, Jeanne, contéstame! (Mouawad, 2011a: 168), pero también en textos como *Un obús al corazón* o *Litoral*, que empiezan con una llamada que desencadena la acción: “¡Qué sentido Ringbuenovengasupadrefalleció puede tener si no es eso! ¿Qué puede significar? ¡Entonces cuelgas pero es como si no hubieras hecho nada, [...] porque para siempre el teléfono en mano te lleva Ringbuenovengasupadrefalleció a los oídos!” (Mouawad, 2011b: 24). Se vislumbra en este fragmento cómo se critica la frialdad del medio telefónico para anunciar algo como un fallecimiento, la falta de calidez humana en ello, la incomunicación que conlleva implícitamente una acción de este tipo.

En relación con esto último, ya analizamos cómo Sergi Belbel, con su texto *Móvil*, diseccionaba la incidencia de los teléfonos móviles en la incomunicación actual y las ambivalencias de estos aparatos tecnológicos a nivel comunicativo. Sobre estos supuestos también se pronuncia Marc Rosich con su texto *Party Line*, que critica lo que podríamos denominar la tiranía del móvil sobre el ser humano, proyectando “una mirada cómica hacia una nueva raza de hombres y mujeres con un móvil pegado a la oreja, pero también desea poner en relieve la incomunicación inherente a la sociedad de la información y la paradójica soledad que implica” (Rosich, 2007a). Es *Party Line* un texto compuesto por voces impersonales –como el Hombre H&M o la Chica Bershka-, meras etiquetas que tratan de establecer una comunicación con los demás sin conseguirlo, pues sus mensajes se cruzan –al modo del sistema telefónico que da nombre al texto- y se pierden frecuentemente sin que lleguen a ningún receptor: “BERSHKA. Yo no te oigo... pero tú... / HABITAT. Contaré hasta tres y colgaré. BERSHKA. ¿Me oyes, tú?” (Rosich, 2007b: 11), y cuando llegan, no se alcanza la comprensión deseada, todo se nubla:

FNAC. Decíamos que no estamos acostumbrados a la pérdida.

H&M. La pérdida, claro. ¿La pérdida?

FNAC. La batería.

H&M. La batería, claro.

FNAC. No estamos acostumbrados a perder.

H&M. Y todo por una batería mal cargada.

FNAC. Una batería que no tiene alma.

H&M. Que no tiene alma, ni puede tomar decisiones. (Rosich, 2007b: 19).

Ninguno de los personajes se ve cara a cara; los personajes desean ese encuentro, salvar su incomunicación, conocer al otro, pero a la vez se mueven en el conformismo del ocultamiento tras el teléfono móvil, como defensa y escudo ante lo que la realidad puede traer consigo de perjudicial para ellos:

FNAC. Quizá la comunicación se corte.  
BERSHKA. ¿Tu nick? Claro que me acuerdo.  
H&M. ¿Que se corte?  
FNAC. No debe haber cobertura en el túnel.  
BERSHKA. Amor infinito.  
HABITAT. No, ese no es mi nick.  
BERSHKA. Es el mío. Te recordaba el mío. (Rosich, 2007b: 50).

Volviendo a la incomunicación familiar que aparecía en *Incendios*, muy recurrente como vemos en el teatro del siglo XXI, debemos mencionar *Agosto: Condado de Osage*, del dramaturgo estadounidense Tracy Letts. En esta obra asistimos a la descomposición de la familia Weston tras reunirse y reencontrarse con motivo de la desaparición –después, avanzada la obra, se conoce que suicidio- del patriarca, Beverly, ocasión en la que las miserias de los componentes de la familia afloran, teniendo un especial peso en ello los dos componentes del título, es decir, la casa familiar, ubicada en un árido y yermo espacio, y el sofocante y opresivo calor del verano:

La casa se descompone, [...] parece que los cimientos se pudren, [...] que la insatisfacción de los personajes está envuelta por un moho inevitable, una lepra que envenena las paredes y los recuerdos. El calor atosigante pone temperatura a la fatalidad, es agresivo, marca las tensiones de una vida condenada. Pero no se trata de las consecuencias de una atmósfera represiva, sino de una despiadada condena a la insatisfacción. (García Montero, 2011: 7).

Los personajes se enfrentan, en este reencuentro, a asuntos sin resolver, secretos enterrados, rencores, aspiraciones insatisfechas y heridas apiladas en sus memorias, que condicionan su manera de comportarse, comunicarse y relacionarse entre ellos; se ataca a la institución familiar, tratándose de evidenciar la fragilidad de su apariencia como entorno seguro y confiable donde es posible vencer la incomunicación, poniéndose énfasis, además, en lo relativo a cómo los lazos de sangre, la herencia que recibimos, puede repercutir en nuestra individualidad, en la conformación de esa insatisfacción que origina la incomunicación de los personajes de *Agosto: Condado de Osage*:

La relación con el otro genera el conflicto cuando se cruza por medio el deseo de posesión. Dependemos de los seres a los que queremos poseer. Somos la historia

fracasada de una dependencia. Los personajes se ven obligados a vivir sueños ajenos, miedos heredados, ambiciones que llegan desde fuera. (García Montero, 2011: 7).

En este universo, en este cuestionamiento del camino del yo hacia el nosotros y de las estructuras familiares, Violet, la matriarca, juega un papel fundamental, pues ejerce una poderosa influencia en sus tres hijas -Barbara, Karen e Ivy- y su hermana Mattie Fae. Se trata de un personaje aquejado de un cáncer de boca, un signo de sus problemas para comunicarse, para utilizar las palabras sin dañar a los demás, y del secreto que se esconde en la familia y ella finge no conocer, aunque conozca: “Nunca les dije que lo sabía. Pero tu padre se daba cuenta. Sabía que yo lo sabía. Nunca hablamos de eso. Decidí quedar por encima” (Letts, 2011: 154). Además, el personaje suma a ello que frecuentemente se encuentra afectada por la numerosa medicación que ingiere, hasta el punto de caer en la drogadicción, otro signo que nos remite a la alienación, a la evitación de los problemas como causa y consecuencia de la incomunicación: “BARBARA. ¿Por qué nos gritas? / VIOLET. Porque estamos todas juntas. Después de tanto tiempo, ya era hora de que disfrutásemos de una reunión familiar. Es un día perfecto para decírnos la verdad” (Letts, 2011: 126-127).

Esta traición de la que hablamos, germen de la infracomunicación, es el *affaire* años atrás entre Beverly, el patriarca, y Mattie Fae, cuyo resultado fue el nacimiento de Pichu, criado sin embargo como hijo de ésta y Charles, su marido, que también desconoce o *quiere desconocer* la realidad; ahora, los «primos» Pichu y Ivy, han iniciado una relación incestuosa sin saber que son hermanastros: “BARBARA. Cuando Ivy se entere de esto, le vais a romper al corazón. / MATTIE FAE. Puedes estar segura de que no pienso contárselo. Tienes que encontrar la manera de poner fin a esta historia” (Letts, 2011: 139). Cabe observar, además, la dureza con la que Mattie Fae trata siempre a su hijo, un recordatorio constante de sus acciones, una relación distorsionada por la incomunicación: “PICHU. Ya sé que te he fallado, mamá... / MATTIE FAE. ¡Qué novedad!” (Letts, 2011: 115).

Se observa en *Agosto: Condado de Osage* un juego de poder entre los personajes, pues la comunicación se desarrolla en torno a ello, siendo especialmente visible con el antagonismo entre Violet y Barbara, la hija mayor: “BARBARA. Dame esas pastillas.../ VIOLET. Te comeré viva, cariño. / (BARBARA se abalanza sobre el frasco de pastillas. Ella y VIOLET se pelean por el frasco)” (Letts, 2011: 128). Los personajes buscan la destrucción con la palabra, no existe un intercambio comunicativo

constructivo, sino la búsqueda de la sumisión del otro, lo cual es especialmente encarnado por el personaje de Karen, la hija menor, que repite ese patrón tanto con su familia como en sus relaciones afectivas, como manera de comunicarse y subyugarse: “Lo amaba con todas mis fuerzas. Cada vez que salía algo mal, me sentía responsable. Es culpa mía, debo cambiar de actitud. Si me engañaba o me llamaba hija de puta, no me atrevía ni a protestar” (Letts, 2011: 102).

Así pues, existe una vivencia perpetua en el reproche, en dañar al otro como la única forma de comunicarse con él, quizá como una denotación de la falta de amor entre los personajes o bien como una manera de reclamar ese amor: “VIOLET. Cuando te enteraste de que tenía cáncer, estabas muy ocupada. Pero tu padre desaparece y vienes corriendo” (Letts, 2011: 89). Esta incomunicación se traspasa desde la primera generación familiar a la segunda, como demuestra la relación entre Barbara y su marido Bill, al borde del divorcio, lo cual ocultan a la familia para no dañar su imagen social, pues ella considera un fracaso lo ocurrido: “BARBARA. (*Levantando la voz*). No le echo la culpa a ella, porque no puede esperarse nada de ella si su padre es un egoísta hijo de puta. / BILL. (*Levantando la voz*). Estoy de tu parte. ¿Por qué discutimos si estoy de tu parte? Barbara, ¡cálmate! / BARBARA. ¡Pues sé un padre! ¡Ayúdame!” (Letts, 2011: 112). Y, de nuevo, como vemos, esta incomunicación de la segunda generación pasa a la tercera generación con la relación entre Barbara y su hija adolescente Jean; así, marcados por la incomunicación, todos los personajes abandonarán la casa hasta dejar a Violet sola, dejando heridas abiertas sin cicatrizar y abriendo nuevas: Karen se marchará con su novio Steve tras intentar éste abusar de Jean y no aceptar ella la realidad de lo ocurrido; Bill se irá con Jean, alejado de Barbara; e Ivy se marchará también tras conocer el secreto relativo a Pichu abruptamente.

También con origen en la familia debemos destacar la incomunicación reflejada en *Cuando deje de llover*, del autor australiano Andrew Bovell, escrita en 2008 y llevada a escena con amplio reconocimiento internacional -en España, en concreto, en 2014, alzándose como ganadora de los Premios Max-. En esta obra, se explora la historia de una saga familiar a lo largo de cuatro generaciones, es decir, cómo se han ocultado distintos sucesos e informaciones vitales, cómo han enterrado sus secretos y obstaculizado sus vías de comunicación, marcando así el devenir del resto de sus familiares presentes y futuros. Jorge Muriel, traductor de la pieza al español, comenta al respecto: “[*Cuando deje de llover*] también habla de la incomunicación [...]. El peso del

pasado, de lo que somos y lo hemos sido, se atasca cuando no hay claridad ni comunicación entre los miembros de una familia” (en Granha, 2015). Podemos destacar, como el suceso que da origen a la incomunicación familiar, lo referido al matrimonio de Henry y Elizabeth Law y su hijo Gabriel: el padre, con sentimientos pedófilos, abandona el hogar a petición de su esposa y marcha a Australia tras descubrir ésta su secreto; ello será ocultado a un Gabriel aún niño, incluso después también en su adultez, cuando éste pretende comprender sus orígenes, por qué su padre se marchó, como vemos en esta conversación años más tarde entre madre e hijo: “Era un recorte sobre la desaparición de un hombre en Ayers Rock, Australia. ¿Te suena? (*Ella se queda en silencio*). [...] Seguro que todo tiene una explicación, pero recuerdo haberme quedado muy enganchado con la historia” (Bovell, 2016: 55). Esta incomunicación primigenia, como decimos, se irradiará al resto de componentes familiares descendientes, tal y como se muestra en esta conversación entre Gabrielle –que mantiene en su juventud una relación con Gabriel- y su marido Joe:

GABRIELLE. Claro que fumo, coño.

JOE. Bueno, pues no lo sabía.

GABRIELLE. Bueno, es que hay muchas cosas que tú no sabes. Muchas cosas de mí. Partes de mí que tú no conoces.

JOE. Debería salir y buscar el sombrero. [...] No voy a tardar mucho.

GABRIELLE. Hay partes de mí que tú nunca has tocado. (Bovell, 2016: 42-43).

Avanzamos ahora hacia Angélica Liddell, deudora de Marina Abramović, de Antonin Artaud y de Sarah Kane, y en cuyo teatro también podemos rastrear el reflejo de la incomunicación –también familiar, aunque no solo familiar-, especialmente, al acercarnos a su *Tríptico de la Aflicción*, que componen *El Matrimonio Palavrakis*, *Once upon a time in West Asphixia* e *Hysterica Passio*, dado que en estas obras “el peso dramático de la pieza se reparte entre varios personajes cuyo nexo es la carencia afectiva, su situación marginal u opuesta al resto y la incomprensión que sufren” (Vidal Egea, 2010: 284). Es el teatro de Liddell un terreno abonado para la experimentación y la destrucción de convenciones, donde tienen un papel fundamental la violencia, las perversiones, la comunicación desfigurada entre los personajes, la angustia existencial, la subyugación social de la libertad humana y el reflejo del dolor como elemento catártico para el público, al que se pretende impactar y apelar: en las obras a las que nos referimos, de nuevo el centro de la crítica es la familia y la toxicidad que puede llegar a emanar de ella para los componentes de la misma, es decir, las tinieblas y quiebras de la

institución familiar en la contemporaneidad, que actúa como el origen de esa aflicción que apellida las tres obras, siendo especialmente visible en lo referido a la herencia que los progenitores transmiten a sus vástagos: “Hemos sobrevivido a la infancia” (Liddell, 2011: 93)”, es decir, en su teatro no se vive la infancia, se *sobrevive*, pues éste se muestra como el inicio de las patologías sociales, de los problemas para relacionarnos entre nosotros sin déficits ni lesiones, como a continuación desarrollaremos.

Y es que la familia es en este *Tríptico de la Aflicción* “el desencadenante de la distorsión conductual; condensación de los conflictos no resueltos debido a la incomunicación, generadores de todo tipo de depravaciones y deseos erróneamente canalizados” (Vidal Egea, 2010: 284); y así, dando la vuelta a la concepción de la familia como un entorno de amor, seguridad y confianza, se muestra a la misma como un inductor de amargura y corrosión, como vemos en *El Matrimonio Palavrakis*:

ELSA. El día que cumplió siete años la niña se cortó las venas con el cuchillo de partir la tarta. Corrió hacia su padre con los brazos chorreando sangre y se abrazó a él con todas sus fuerzas. Le adoraba. Me lancé sobre ella para socorrerla, pero ella se abrazó a su padre. [...] Creo que en el fondo vivieron una historia de amor. [...] A mí nunca me quisieron, y yo tampoco fui capaz de quererles. (Liddell, 2011: 52).

En esta obra se habla de la monótona vida conyugal de Elsa y Mateo, unidos por una infancia trágica y marcada por el maltrato, que repiten con su hija Chloé, la cual sufrirá el devenir destructivo y mortífero de sus padres; en *Once upon a time in West Asphixia* se cuenta la transformación de dos niñas hasta convertirse en asesinas parricidas, tras verse fascinadas por el asesinato de un compañero escolar de sus propios padres y sufrir abusos, es decir, tras experimentar un déficit afectivo continuo: “REBECA: Quiero ser como los demás. / NATACHA: No podemos serlo” (Liddell, 2011: 102); y por último, en *Hysterica Passio*, asistimos a la historia de Hipólito, un hijo nacido de un matrimonio desgraciado, surgido a partir del miedo a la soledad y no a raíz del amor, engendrado en perspectiva de una mejoría vital que no llegará, y que sufre los abusos y heridas de sus padres: “Thora dice ¿lo haremos esta noche? [...] y Senderovich escupe sobre Thora, le golpea la cara con el puño” (Liddell, 2011: 130). De igual forma, y en plena vinculación con la incomunicación, vemos en estas historias teatrales y en estos fragmentos cómo el amor no se desliga en ninguna de estas tres obras del dolor físico y psicológico, es inherente a ello, formando un círculo vicioso que hace concebir a las relaciones humanas como dañadas ya desde su inicio; por ende, dado este daño inicial, la comunicación genuina no se alcanzaría en este universo creado.

Por otro lado, y dada la triple función de Angélica Liddell como actriz, dramaturga y directora, partiendo frecuentemente de la *autoficción*, debemos hacer referencia a su incomunicación como artista, es decir, a la propia relación de Liddell con el arte y los problemas que confiesa experimentar para transmitir desde la palabra, de los problemas del ser humano para transmitir su propia interioridad a los demás, como vemos nítidamente en este fragmento de la obra *Monólogo necesario para la extinción de Nubila Wahlheim y extinción*:

El silencio o el acto. Y yo el acto: utilizar la palabra para negarla, negar la palabra desde la palabra, para demostrar que la palabra es insuficiente, y explicar la demostración, y explicar la explicación, y desvelar mediante infinitas explicaciones la insuficiencia de la palabra, la palabra, porque lo real es incomunicable, lo incomunicable, la insuficiencia de la palabra ha creado un mundo insuficiente, pobre, el mundo-mentira, el mundo-irreal, porque lo real es lo incomunicable, y el lenguaje, este mísero lenguaje nuestro, ha creado el mundo. (Liddell, 2009: 81).

La postura y sentimientos de Liddell en cuanto a la incomunicación quedan claros aquí; es probablemente por estas razones que el cuerpo toma una dimensión protagonista como método de expresión en el teatro de Liddell, huyendo así de las limitaciones de la palabra hacia un campo que considera menos vedado, en el que la comunicación, considera, es posible por encima de la expresión oral.

Afincado en Francia, como Liddell, resaltamos ahora al hispano-argentino Rodrigo García, unido desde sus inicios a La Carnicería Teatro, cuya obra rebasa la concepción aristotélica con un carácter significativamente transgresor, destacando en él los personajes autorreferenciales, el empleo ácido del humor, la violencia, lo performativo, el monólogo y las apelaciones directas al público. En su teatro, los personajes se expresan hablando profusamente, en un caudal incesante y descarnado: “Abro la puerta y le suelto a mi mujer: Cariño: creo que esta tarde va a haber hostias para todo el mundo; creo que hoy se rifan hostias y tú y tu hijo tenéis todos los boletos” (García, 2004: 5), vinculando en muchas ocasiones la incomunicación a temas como el consumismo o la superficialidad, como podemos ver en *Agamenón o cómo volví del supermercado y le di una paliza a mi hijo*: “Volví del supermercado y le di una paliza a mi hijo. Volví y me di cuenta de que había comprado dos o tres veces las mismas cosas. Y que, para colmo, había comprado un montón de cosas que odio” (García, 2004: 1). Ejemplos de ello también podemos encontrar en otros textos del autor, como *Compré una pala en Ikea para cavar mi tumba* o bien en *La historia de Ronald, el payaso de*

*McDonald's*. Siguiendo estos vértices, observamos cómo, aunque transitando el humor negro, el personaje protagonista se expresa de forma destructiva, no dejando espacio alguno para la comunicación entre su familia y él mismo:

Y cuando el niño me dice:  
*las pilas que compraste*  
*para la Game Boy son pilas que sirven*  
*para la radio y para el despertador*  
*pero no sirven para la Game Boy*  
le suelto la primera hostia  
*A tu padre tú no le hablas así*  
Y le cae la segunda hostia. (García, 2004: 6).

De igual manera, podemos ver cómo se emplea un lenguaje impositivo, es decir, no se sugiere, propone o debate, ni siquiera se discute o escucha, sino meramente se impone la voluntad del protagonista al resto, lo cual invalida toda comunicación posible entre los personajes: “Y le pregunto a la familia: *¿Queréis que paremos en el Kentucky Fried Chicken?* Y me dicen: *ni de coña*. Y yo digo: *bien, entonces paramos en el Kentucky Fried Chicken porque me sale de los huevos*” (García, 2004: 19). En cualquier caso, son múltiples los textos de Rodrigo García donde, bien la crítica o bien los teóricos referencian la incomunicación como uno de sus ejes vertebradores principales, como ilustrativamente pudieran ser *Matando horas* (De Miguel Martínez, 2002: 116), *Naturaleza humana* (Ovares, 2015) o *Conocer gente, comer mierda*, en la que “los actores iniciaban el espectáculo leyendo un libro con la boca constantemente llena de patatas fritas. La boca sirve para hablar, pero también para comer: ¿por qué no superponer ambas funciones? El resultado es la contaminación orgánica del texto” (Sánchez, 2007), es decir, generando una incomunicación entre los actores y los espectadores y entre los mismos personajes al comunicarse, creando un ruido que obstaculiza el proceso comunicativo.

Recalcamos que, si bien lo visto atañe al estilo propio y al humor y debe entenderse en ese código, son ejemplos claros del tipo de comunicación que el autor suele emplear en su teatro y, por tanto, sendos síntomas, como los mencionados de anteriores autores, de la incomunicación presente en el siglo XXI que estamos analizando. Asimismo, hay que apuntar que, de nuevo, la familia es el centro de la incomunicación en *Agamenón o cómo volví del supermercado y le di una paliza a mi*



*hijo*, dibujándose así una tragedia contemporánea en la que, como en la tragedia clásica, los personajes están subyugados a la voluntad iracunda del protagonista: “Y es ahí cuando le suelto el primer guantazo a mi mujer por andarse con chorradas. Y cae contra la mesa de la cocina y se ríe. ¡Conserva el buen humor la tía!” (García, 2004: 6), tal y como vemos en estas líneas de violencia machista.

Así pues, si rastreamos las causas de la incomunicación en el teatro de Rodrigo García, y concretamente en el texto mencionado, que hemos seleccionado como ilustrativo de su obra, podemos señalar hacia los desequilibrios estructurales y problemáticas sociales: “Y cojo el bote de ketchup y escribo en la mesa bien grande la palabra: TRAGEDIA. Y mi hijo se parte el culo de risa. Y le explico que la TRAGEDIA empieza en el mundo industrializado. Que la TRAGEDIA siempre ha empezado donde estaba el DINERO” (García, 2004: 19-20). Por tanto, la incomunicación en *Agamenón o cómo volví del supermercado y le di una paliza a mi hijo* nacería del modo de vida contemporáneo, que genera una violencia inherente, germinando aquí en un padre de familia que se desprecia tanto a sí mismo, como a su familia y al mundo en general, surcado por relaciones humanas intoxicadas y en un contexto que entiende deshumanizado, como el autor trata de plasmar a través de diversas referencias al automatismo, el consumismo y la comida rápida: “Y para rematar la faena, esta jornada estúpida, rodeada de estúpidos, una jornada trágica, digo esto último: *La gente que nunca se entrega a otro, se sobrevalora. La gente que se entrega al primero que pasa, se desprecia a sí misma*” (García, 2004: 30).

También en Francia destacamos a Pascal Rambert, cuyo teatro radica en la palabra en su más amplio sentido, que en su obra *La clausura del amor* explora la ruptura amorosa de una pareja mediante dos extensos monólogos sin interrupción, en los que los protagonistas intentan vencer infructuosamente la incomunicación entre el uno y el otro, que ha embargado su relación; se asiste, pues, al momento en que se quiebra el nosotros para convertirse en dos yo separados, un nosotros que, si llegó a conformarse alguna vez como así parece, estaba ya letalmente agrietado y ahora se rompe definitivamente, marcados como están por el resentimiento, como podemos ver en estas primeras palabras de Audrey tras el monólogo de Stan: “¿Quién eres? ¿Quién eras tú? ¿En quién te has convertido? ¿Nos conocemos? ¿Alguna vez nos vimos en

algún lado?” (Rambert, 2011: 55).<sup>65</sup> Como una cascada, Stan dirige a Audrey reproches y razones por las que no continuar juntos, por las que se han distanciado y el sentimiento por su parte se ha agotado sin remisión, hasta que ella toma la palabra y responde a todo lo dicho por él hasta el final, sin dar posibilidad de ningún diálogo, a pesar de que se trata de una relación de larga duración, a pesar del largo tiempo compartido: “Quería verte para decirte que se acabó / No continuará / No continuaremos” (Rambert, 2011: 9).<sup>66</sup>

La insatisfacción se adivina como la gran causante de esta incomunicación creciente en esta obra de Rambert, de esta clausura amorosa a la que asistimos, demoliéndose esta relación sentimental duradera en una suerte de ring de boxeo, que es incluso calificada fríamente de ficción por Stan ante el reproche herido de Audrey; es especialmente interesante, en relación a la incomunicación, el que los personajes deban someterse al discurso del otro sin detenerlo ni interpelarlo hasta que llegue su turno, como en un juicio, tomando así la palabra un enorme poder, que se adivina que antes no ha tenido a lo largo de los años que han pasado juntos: “sí ciertamente deben decirse las cosas / no continuar actuando eternamente como si la vida fuera una canasta de fresas / la vida no es una canasta de fresas Audrey” (Rambert, 2011: 11).<sup>6768</sup>

Hasta ahora nos hemos detenido en autores de diversas índoles, más cercanos al teatro llamado de texto o a lo performativo, de diversas nacionalidades y variados estilos dramáticos, pero unidos por su reflejo de la incomunicación desde distintas ópticas, y cuyo origen, como hemos visto, proviene especialmente del modo de vida actual y sus ágiles transformaciones –más tarde apuntaremos reflexiones al respecto- y muy recurrentemente enquistándose en los núcleos familiares, dado el propio cambio que esta institución como concepto y configuración ha ido experimentando, dando así lugar a una incomunicación del yo que ha ido evolucionando en lo que podríamos denominar una incomunicación mediática en el siglo XXI. Como hemos dicho antes, no es nuestra intención analizar exhaustivamente cada obra actual que aborde esta temática,

---

<sup>65</sup> Traducción propia del original en francés: Tu es qui toi? Tu étais qui? Tu es devenu qui? On se connait? On s'est déjà vus quelque part?

<sup>66</sup> Traducción propia del original en francés: Je voulais te voir pour dire que ça s'arrête / ça va pas continuer / on va pas continuer.

<sup>67</sup> Traducción propia del original en francés: oui parfaitement il faut dire les choses / on ne pas éternellement continuer à faire comme si la vie était un panier de fraises / la vie n'est pas un panier de fraises Audrey.

<sup>68</sup> En cuanto a Pascal Rambert, también podríamos hacer referencia a su obra *Ensayo*, que guarda muchas similitudes, pero esta alusión se hará a continuación por boca de Miguel del Arco.

lo cual sería una tarea ingente en el dinámico y agitado contexto actual, sino ofrecer paradigmas ilustrativos, por lo que no seguiremos ahondando profundamente en otros autores o textos, si bien a continuación aludiremos brevemente a otros tantos que convergen en esta tendencia infracomunicativa para completar nuestra panorámica.

Así, de Anja Hilling, autora alemana, queremos destacar su obra *Mi joven idiota corazón*, un texto que gira alrededor de las vidas entrecruzadas de seis personajes azarosamente en un edificio de viviendas cualquiera; dado que los personajes basculan entre el monólogo interior y la conversación, también el lector/espectador bascula entre las difusas fronteras de lo que los personajes piensan y lo que dicen. Como Thomas Thieringer apunta, en esta obra “monólogos y diálogos son enlazados sin solución de continuidad, describiendo, al ritmo de una ligera melodía, la vida solitaria de los personajes en la era de la comunicación” (en Goethe Institut, 2004). Paralelismos encontramos en *La noche árabe*, del también alemán Ronald Schimmelpenninck y estrenada en el año 2001, que también muestra lo que pueden considerarse prácticamente cinco monólogos entrelazados de personajes que, como vecinos, viven en el mismo bloque de viviendas urbano sin apenas contacto, imaginando y espiando la vida de los otros antes que hablándoles, poniendo voz a sus acciones, con personajes que hablan con alguien que está y a la vez no.

En cuanto a Rafael Spregelburd, autor argentino cercano al Teatro del Absurdo y traductor de Harold Pinter, podemos subrayar su obra *La estupidez*, parte de su *Heptalogía de Hieronymus*, que habla acerca del prominente poder del dinero en la sociedad actual, a la que pervierte, y en la que, “tras la presencia de diferentes lenguajes que se superponen, de los medios de comunicación, la ciencia y el arte, la multiplicidad de discursos, lo que domina en esencia la relación entre los personajes es la incomunicación absoluta” (Mauro Castellarín, 2010: 224). En esta obra puede vislumbrarse, además, su peculiar deconstrucción del lenguaje, ya apuntada en la cita anterior, pues Spregelburd discute...

...el propio principio de referencialidad de este, con el propósito de plantear la existencia de una realidad no lingüística, metafísica, de un mundo distinto del descrito por el lenguaje. [...] Resalta la incertidumbre que sufre la sociedad actual, huérfana en su búsqueda de sentido, de otro lenguaje que le dé la ilusión de poder aprehender el mundo y hacerlo habitable. (Mossoux, 2017).

Más allá de los anteriores, y entre tantos otros, podemos mencionar a diversos creadores del panorama español, como el también argentino Pablo Messiez con *Todo el tiempo del mundo*, en la que la incomunicación surge con origen en la desmemoria y la reconstrucción del pasado a partir del recuerdo (2017); a Lucía Carballal con *La resistencia*, alrededor de dos escritores que comparten una relación de admiración desigual, y que en el texto hablan a puerta cerrada sobre su obra y su propia relación (2017); el espectáculo de danza-teatro *Comunicación/incomunicación* de Mireia Gabilondo, estrenado en 2013, que reflexionaba sobre la dicotomía entre estos dos aspectos; o a *Solitudes* de Kulunka Teatro, una obra de máscara expresiva sin palabras, que explora la incomunicación de una familia a través de un anciano abocado a la soledad y que ya no encuentra su lugar, pues su hijo no entiende sus deseos más simples y su nieta padece una fuerte adicción por el teléfono móvil. También a Beatriz Cano con su obra *Dukkha*, un verdadero tratado sobre la incomunicación actual a raíz de la paradoja que la autora distingue entre el desarrollo de los medios de comunicación y la incomunicación que, sin embargo, padece el ser humano; el mismo título de la obra, que significa originalmente «incapaz de ser satisfecho», marca ya el devenir del texto y su relación directa con la incomunicación, como la misma autora persigue y explica en estas palabras que siguen:

Dukkha tiene como objetivo exponer el reflejo del hombre moderno: Sujetos, objetos-personajes, productos, cautivos de la sociedad muerta, ficticia y petrificada que devora todo a su paso. Por ello Dukkha es la Tragedia del Ser. Dukkha es la Incomunicación. [...] Un texto filosófico-social relativo a la problemática de la incomunicación que sufre el ser humano contemporáneo, así como sus efectos devastadores. Huimos del silencio, y como autómatas no pensantes nos precipitamos hacia un desenfrenado dinamismo social que nos aletarga. (Cano, 2014).

De igual forma, queremos referenciar a compañías, como la española El Conde de Torrefiel,<sup>69</sup> directores, como el alemán Thomas Ostermeier, o dramaturgos, como el británico Mark Ravenhill, emblemas de la vanguardia internacional junto a otros nombres, pues adoptan nuevos lenguajes que buscan romper la incomunicación entre el espectador y la escena, encontrar nuevas formas de comunicación: partiendo de lo performativo e hibridando el teatro y la danza con una enérgica apuesta estética los primeros; bajo la herencia brechtiana y con un fuerte compromiso sociopolítico el

---

<sup>69</sup> También en el teatro del dramaturgo de esta compañía, Pablo Gisbert, aunque utilizan la creación colectiva, encontramos grietas en el habla e incomunicación. (Vinuesa, 2015).

segundo; y plasmando la violencia de la sociedad actual siguiendo la estela del *in-yer-face theatre* el tercero. Así, para terminar, recordaremos que el director y dramaturgo Miguel del Arco también ha indagado sobre la incomunicación en su versión de *El misántropo* de Molière –en la que ahondó en el concepto de parresía que ya mencionamos- y en *Refugio*, que analizamos previamente a raíz de su puesta en escena, pero que buenamente debe verse en el contexto de este apartado. Cuestionado acerca de la incomunicación como tema y/o motor en el teatro actual y sobre si cree que su presencia en este arte es especialmente significativa hoy, además de reconocer a la incomunicación como parte constituyente y esencial de su teatro, responde así aludiendo a la programación del Teatro Pavón Kamikaze, que dirige:

Sí, creo que la incomunicación es fundamental en el teatro. Por ejemplo, *Ensayo* [de Pascal Rambert] [...] habla de cómo un grupo de trabajo se ha ido desintegrando, muchas veces por el qué hemos hecho con el lenguaje, por cómo ha sido la comunicación, las cosas que no nos hemos dicho... *Venus* [de Víctor Conde] habla exactamente de las cosas que nos dejamos en el camino por decir... También en *Barbados, etcétera*... Y en *El amante* [de Harold Pinter, mencionada antes] es la invención del lenguaje porque la comunicación no fluye y de repente inventas fantasías a las que agarrarte porque no puedes parar y decir “te quiero” o “me gustaría que las cosas fueran de otra manera”. La incomunicación es el eje. Somos pensamiento y el pensamiento es palabra... Es decir, cómo gestionamos lo que urdimos en las palabras, lo que decimos, lo que callamos, lo que no nos atrevemos a decir... En el teatro la palabra flota siempre, [...] es nuestro activo de trabajo, pero también las relaciones. [...] Muchas veces vamos tan deprisa que no hay comunicación, das cosas por sentado, o aparece el cansancio [...], y vas pasando y ese lastre se encona. Somos una sociedad enconada. (Butrón, 2017).

#### **4.2. Teatro y sociedad, ¿vasos comunicantes?**

Sobre esta idea hemos estado girando a lo largo de estas páginas: como fruto de su tiempo, el teatro recoge el sentir y forma de ser de éste, su idiosincrasia, preocupaciones, peculiaridades y, en definitiva, su sociedad, a modo de imagen dinámica y fidedigna; hemos tratado de constatar que teatro y sociedad son vasos comunicantes y ahora nos dirigimos a reforzar esta idea y a establecer diversas consideraciones al respecto, especialmente en relación a la actualidad:

Si la comunicación entraña hoy un grave problema para el hombre inmerso en la sociedad, lo que ante nosotros aparece con carácter fáctico es la incomunicación. ¿Cómo es posible que, existiendo en cada cual la posibilidad de una comunicación real,

ésta, no obstante, se aborte en cualquier caso y se inhiba hasta dejar al hombre relativamente aislado y sólo superficialmente comunicable? Si existe el fracaso de la comunicación con carácter y categoría de hecho social es obvio que el análisis de la incomunicación sólo puede efectuarse a partir de la consideración sociológica. (Castilla del Pino, 1989: 2).

Si bien no coincidimos en que la incomunicación solo puede analizarse desde la consideración sociológica, como anteriormente hemos visto y podido detallar desde otras dimensiones, aunque sí en lo privilegiado de su perspectiva sociológica, estas palabras sirven para afirmar la conexión entre teatro y sociedad, su estrecha vinculación que nace en la sociedad y es contagiada al teatro y que, en el caso que nos ocupa, afecta directamente a esa preocupación inherente al hombre y al arte dramático que estamos estudiando: la diatriba comunicación/incomunicación.

En primer lugar, hemos podido clasificar las principales razones a las que achacar la incomunicación de la sociedad de cada siglo estudiado, gracias a nuestro hilo conductor, si bien no siendo apropiado referirnos a una única razón, pero pudiendo encontrarse motivos singularmente preponderantes en cada momento: una incomunicación calificable de atávica en la Antigua Grecia, en cuanto estas cuestiones comienzan a plantearse y aparecer, el hombre empieza a experimentar que su comunicación no es suficiente; una incomunicación moral, provocada por las tensiones y contradicciones sociales en el siglo XVII, por las convenciones y rigideces del momento; una incomunicación identitaria, causada por las grietas sociales de la segunda mitad del siglo XIX, por el cambio de sistema económico y político; una incomunicación ontológica durante buena parte del siglo XX, marcado por las conflagraciones bélicas y sus estragos; una incomunicación del Yo ya avanzado el mismo siglo, del hombre en su individualidad, cada vez más preocupado por sí mismo, que contagia al siguiente; y una incomunicación mediática, de la infracomunicación de la hipercomunicación, en el siglo XXI.

A través del teatro hemos podido ver, además, la relación entre los conceptos de la incomunicación y de la intersubjetividad: “el *aquí* se define porque se reconoce un *allí*, donde está el otro. El sujeto puede percibir la realidad poniéndose en el lugar del otro, y esto es lo que permite al sentido común reconocer a otros como análogos al yo”, con lo cual, la intersubjetividad se revela como una condición para comunicarse, un requisito para poder llegar al otro, siendo posible porque “el sentido común permite

anticipar ciertas conductas de otros para desarrollar la vida social: cuando un sujeto se dirige a otro, presupone que comparte con él ciertos códigos” (Rizo García, 2010: 11). Los personajes teatrales experimentan también estas sensaciones; no obstante, hemos podido comprobar que “la intersubjetividad es el a priori necesario para la comunicación de lo *decible*, pero no para la real comunicación” (Rizo García, 2010: 14). Es decir, como a continuación desarrollaremos de nuevo a través del teatro, la intersubjetividad nos permite relacionarnos y percibirlo como tal, percibir que nos comunicamos y que nos estamos comunicando fácticamente, pero aunque así sea, esa comunicación es parcial, no trasciende de una mera –pero necesaria- suposición de entendimiento entre el yo y los demás.

Tomemos, para ilustrar esta relación de vasos comunicantes, el ejemplo de dos obras como *Caricias* y *El amante*, ya analizadas, cuya configuración singular las hace converger por opuestos (Butrón, 2015a), con el objetivo de extraer información acerca de las causas de la incomunicación a nivel social. Ambos textos teatrales, como vimos, presentan dos modelos enfrentados: en *El Amante* se muestran personajes burgueses, que viven dentro de lo establecido por la sociedad occidental contemporánea, y en *Caricias* se muestran a personajes fuera de esta sociedad, que viven en el contexto de lo asocial, dentro de lo marginal. No obstante, precisamente por esta divergencia, al mostrársenos en ubicaciones tan contrastadas, -la falta de reglas en *Caricias* y el exceso de ellas en *El Amante*-, una obra hace eco en la otra. Y es que los personajes, a pesar de que buscan escapar de su marco de formas distintas, al fin y al cabo poseen el mismo deseo: desembarazarse de ese marco en que se encuentran encorsetados; pero no lo logran porque, de igual forma, los personajes padecen lo mismo: incomunicación, causada justamente por ese marco que mencionamos. Es decir, hablamos de una incomunicación que asalta a los personajes por motivos diversos, pero cuyas causas y consecuencias acaba aunándolos. Sucede esto desde lo más palpable, como puede ser la charla acerca de banalidades para eludir encarar los temas que realmente afectan a los personajes, lo cual observamos en *El Amante*:

RICHARD. Vino tu amante, ¿no?

SARAH. Mmmn. Sí.

RICHARD. ¿Le mostraste las hortensias?

(Pausa breve).

SARAH. ¿Las hortensias?

RICHARD. Sí.

SARAH. No. No lo hice.

RICHARD. Oh.

SARAH. ¿Lo tendría que haber hecho?

RICHARD. No, no. Nada más que creo recordar que dijiste que estaba interesado en la jardinería.

SARAH. Mmmn, sí, lo está. (*Pausa*). No tan interesado, en realidad. (Pinter, 2005: 26).

Pero también lo vemos, paradójicamente, en la obra *Caricias*, aunque con estilo distinto, si bien coincidentes asimismo en la palpable tensión que podemos extraer del diálogo de los personajes:

HOMBRE JOVEN. ¿No queda ningún flan?

MUJER JOVEN. Ay, sí, qué despistada. Precisamente he comprado dos esta mañana. Ah, también hay yogur.

HOMBRE JOVEN. Prefiero un flan.

MUJER JOVEN. Pues yo un yogur  
*Se disponen a salir. Ella se detiene.*

MUJER JOVEN. Perdón. Un momento.

HOMBRE JOVEN. Qué.

*Ella le pega un puñetazo en el estómago y un golpe de rodilla en los testículos. Él cae al suelo.*

MUJER JOVEN. No hay aceite. (Belbel, 1991: 26-27).

Y sucede también en lo más interno e invisible, no solo en lo banal, como por ejemplo, en el sentimiento de soledad que todos sufren -aunque en *El Amante* represente un efecto y en *El Amante* una causa, dado que son interdependientes-, o en la represión extrema de los deseos de los personajes, así como en aspectos que encierran otras motivaciones diversas, como el uso de la violencia, que en ambos textos suponen causa y efecto de la incomunicación.

Así pues, ¿qué conclusiones podemos derivar de todo ello? Uno de los corolarios más importantes a nivel social que extraemos es la relevancia del marco en conformidad con el germen de la incomunicación. Concibiéndose el marco como un conjunto de reglas que aceptamos para poder vivir en sociedad y armonía, los personajes de *Caricias* y *El Amante*, unos por falta y otros por exceso de marco, terminan padeciendo lo mismo: incomunicación, frente a la cual unos terminan subyugándose al marco y otros rechazándolo, como también ocurre en *En la soledad de los campos de algodón* o en *La gata sobre el tejado de zinc caliente*. No obstante, estos dos caminos no solo resultan insatisfactorios e insuficientes para rebasar la incomunicación, sino que incluso transforman al marco en nocivo, ya que los personajes no son capaces de comunicarse ni dentro ni fuera de él. Así pues, ¿cómo es posible recuperar la habilidad de comunicarse, dejando así de estar oprimidos por este marco nocivo que anuda a los



personajes? ¿Cómo es posible traspasar una comunicación superficial? Nos encaminamos, pues, a la cuestión del ser frente a la sociedad, a la idea de la libertad individual que, en definitiva, ambos textos nos muestran: ¿Es posible recuperar la capacidad de comunicarnos, sorteando así la incomunicación? Y, en ese caso, ¿hasta qué grado ocurre? ¿Puede, asimismo, prescindirse del marco?

Se nos plantean multitud de cuestiones de compleja respuesta; quizás el distanciamiento es, paradójicamente, una solución. Sería este un camino intermedio, una tercera vía que partiría de personajes –y personas– mucho más individualistas que los que aparecen en *El Amante* y *Caricias*, o en el teatro de Koltès y Tennessee Williams, que logren tomar distancia del marco para jugar y negociar con él, como puede suceder en las obras de Jean-Luc Lagarce.<sup>70</sup> Aun así, ¿es el distanciamiento una forma de comunicación? Los datos recabados hasta el momento parecen afirmar que sí, dada la elocuencia que implica este mismo hecho, pero de nuevo resulta una comunicación que podemos tildar de incomunicada, por lo que las preguntas quedan sin respuesta firme que nos abrigue.<sup>71</sup> En cualquier caso, más allá de resolver estas cuestiones, que superan esta investigación, lo esencial es plantear que podemos trasladar estos aspectos, junto al resto de reflexiones relativas al marco y su influencia en la incomunicación, a nuestro plano social humano, más allá de la dimensión teatral, como así estamos llevando a cabo, a la par que lanzamos preguntas que nos sugiere la investigación.

Por otra parte, es esclarecedor contrastar que, tanto en la obra de Belbel como en la de Pinter, contemplamos un fracaso del lenguaje verbal como forma de comunicación. Y es que Pinter alude a que la verdadera y genuina comunicación aparece durante el silencio, no durante el empleo del lenguaje verbal (2008), mientras que Belbel subraya el riesgo del lenguaje como un pernicioso generador de manipulación (Butrón, 2015b), paralelamente a lo que también vemos en Tennessee Williams o en Koltès, pero de igual manera en Angélica Liddell o en Rodrigo García, por ejemplo. A través de estos autores y obras diversas hallamos dos posiciones distintas –pero complementarias– sobre un mismo asunto que, a fin de cuentas, terminan convergiendo en lo propuesto por Castilla del Pino y ya anteriormente señalado: “El uso

---

<sup>70</sup> También el individualismo trae problemas en cuanto a la incomunicación, como veremos más adelante, al referirnos al neoliberalismo y la sociedad de consumo, por lo que no soluciona la cuestión.

<sup>71</sup> Tengamos en cuenta que, como ya hemos venido analizando y coincidimos con Castilla del Pino (1989), el aislamiento y el extrañamiento, de nosotros mismos y nuestra conciencia, son unas de las principales consecuencias de la incomunicación.

habitual del lenguaje que compone lo que hemos llamado mero entendimiento no satisface la necesidad de comunicación y, en consecuencia, por bajo de él, la incomunicación prosigue” (1989: 28). De nuevo, podemos extrapolar estas reflexiones a nuestra sociedad: la palabra parece ser, en muchas ocasiones, insuficiente o superficial para salvar la infracomunicación que arrastramos y, ante ello, el silencio actúa; evidentemente, no podemos prescindir del lenguaje, pero su forma de empleo puede a la vez traer erosiones y quiebres significativos entre nosotros, por lo que la solución pasa únicamente por un uso más genuino:

El entendimiento es sólo un supuesto, pues toda interpretación de lo que decimos es prejudicativa, es decir, supone un prejuicio sobre lo dicho. Llevado al extremo, el entendimiento es, paradójicamente, generador de malentendidos, y ello provoca en el ser humano una sensación de frustración, malestar y desconcierto, pues afecta a lo más importante del sujeto: su socialidad, su relación con los otros. (Rizo García, 2010: 9).

La emisión y recepción acosada por la infracomunicación, dentro del contexto comunicativo, dando lugar posteriormente a la distorsión del mensaje, ha sido una constante a lo largo de los fragmentos y obras analizadas, como también vimos que, frecuentemente, ocurre al relacionarnos entre nosotros, por lo que el teatro actúa como un reflejo de esta problemática social, de esta dependencia insorteable del lenguaje y del comunicarnos, como también podíamos ver en *Refugio*, donde la palabra fracasa perennemente como vía de comunicación entre los componentes de la familia.

En relación también al lenguaje, decíamos antes que si al hablar pudiéramos hacerlo con completa libertad, no sería necesario intuir; o lo que es lo mismo, que “si en el habla se pudiese decir todo, no habría que suponer qué se quiere decir tras lo que se habla” (Castilla del Pino, 1989: 61), por lo que no deberíamos adivinar nada distinto de lo meramente escuchado y recibido, simplemente no habría más. Pero, si no intuyéramos nada más allá de esto, entonces seríamos simplemente una suerte de autómatas, unas máquinas que hablan y escuchan, no unos seres humanos íntegros con capacidad de trascender, conducir el habla y con experiencias y motivaciones que influyen en nuestras relaciones, puesto que el lenguaje no es un tejido liso y elástico, sino un tejido repleto de dobleces, arrugado y sin planchar: “el habla humana se caracteriza por una doblez -sentido/significado, animalidad/racionalidad- irreductible, y es esta arruga la que constituye la morada de la intimidad” (Pardo, 2013: 37). Estos pliegues del lenguaje protegen al ser del hombre, a aquello que pertenece a su esfera de

intimidad y que éste decide si compartir o no; dobleces y arrugas profundas, tal y como el propio ser humano posee en conexión con sus inclinaciones y forma de ser, teniendo en cuenta que la intimidad “no está hecha de sonidos, sino de silencios, no tenemos intimidad por lo que decimos, sino por lo que callamos, ya que la intimidad es lo que callamos cuando hablamos” (Pardo, 2013: 55). De esta forma, siempre queda algo inexpresable, algo inaccesible que no podemos comunicar al otro, ya que la connotación y la denotación, las dos caras del lenguaje, son dos planos que no pueden obviarse ni derribarse. Por lo tanto, vemos cómo la incomunicación queda ligada desde el principio al lenguaje, al propio acto del habla, a su origen, como así hemos desgranado a través de las dobleces de los personajes teatrales en estas páginas, y a pesar de que nuestra intimidad otorgue cierta *resonancia* a todo aquello que comunicamos a los demás:

Yo sé lo que digo [...], pero no puedo decir lo que sé, no puedo decir a qué me sabe lo que digo, no puedo dar a otros a saber ese sabor que siempre se me queda en la punta de la lengua; claro está que puedo sollozar, susurrar, suspirar, gritar, pero... ¿Qué significa eso? ¿Cómo interpretar mi llanto o mi gemido? Yo no puedo «simplemente hablar» porque respiro, suspiro cuando hablo [...], no puedo «limitarme a hablar» porque dejaría de respirar. Pero mientras que todos saben lo que significan mis palabras, nadie sabe lo que quieren decir mis suspiros [...]. Todos sabéis lo que significan los términos que utilizo [...], pero sólo yo sé lo que quiero decir al decirlos. (Pardo, 2013: 54).

Consiguientemente, a partir de todo lo expuesto en cuanto al teatro y a la incomunicación como vaso comunicante con la sociedad, y también a través de las conclusiones y reflexiones que hemos extraído, es preciso cuestionarnos si la incomunicación puede considerarse una forma de adaptación al medio, rescatando ahora lo que decíamos sobre la intersubjetividad y el aceptar la mera suposición de entendimiento. Es decir, podemos preguntarnos si este déficit comunicativo del que hablamos es respondido con la imperiosa necesidad del ser humano de supervivencia; si ante la imposibilidad de comunicarse genuinamente, se abraza esta condición limitada para poder continuar viviendo en sociedad lo más plenamente posible:

La incomunicación real es vivida, mediante la racionalización, como ilusoria comunicación, como si fuera comunicación real. La racionalización se extiende a toda la esfera de nuestra intimidad [...] hacemos como se nos requiere que hagamos. La racionalización perpetuada reporta finalmente la falsa conciencia de que somos así, de que actuamos en y con libertad. (Castilla del Pino, 1989: 107).

Si el marco social nos oprime, ya sea por vivir al margen de él o por estar demasiado constreñido por sus normas, reglas y valores, y si el lenguaje, nuestro principal vehículo para comunicarnos, no es suficiente y fracasa en su cometido, siendo sustituido en muchas ocasiones por el silencio, se acepta esta brecha comunicativa, nos adaptamos a ello, al medio hostil que se dibuja ante nosotros. Es decir, vivimos y nos relacionamos como si esta infracomunicación no existiera y toleramos los pequeños quiebres comunicativos, siendo las estridencias y las rupturas de mayor magnitud las que nos hacen conscientes de esta situación: “suele suceder que damos por hecha la comunicación, porque necesitamos saber que nos estamos comunicando, mas no tenemos forma de confirmar con total seguridad que de hecho nos estamos comunicando” (Rizo García, 2010: 9). ¿Cómo vivir en sociedad si no? ¿Cómo vivir permanentemente consciente de que el entendimiento pleno no se vislumbra completamente alcanzable? ¿Cómo saber, a fin de cuentas, si nos estamos comunicando y verificar que nos entienden los demás? Ante esta imposibilidad, sencillamente, nos adaptamos al medio; o en otras palabras, de la misma manera que nos protegemos ante el frío cuando nos atenaza, nos adecuamos a la realidad social, porque se trata de una cuestión de supervivencia humana:

Mientras el lenguaje directo, concreto, sirve para la comunicación entre esos objetos inexistentes que son las imágenes de ellos, para la comunicación con los objetos el lenguaje aparece a veces ininteligible, de forma que la comunicación se torna imposible. [...] La comunicación es posible entre los pseudoobjetos (seudopersonas, seudocosas), mientras que es imposible ya para aquella comunicación con los objetos reales. [...] Hay incomunicación ante el hacer real de los objetos; más, contrariamente, comunicación entre el hacer falso de los mismos. (Castilla del Pino, 1989: 92-93).<sup>72</sup>

Así pues, en pos de hacer posible un cierto entendimiento que nos permita vivir en sociedad –lo que, a fin de cuentas, significa *vivir* sin apellidos-, la incomunicación puede considerarse, como decíamos, una forma de adaptación, pues damos por supuesta esa comunicación, no la ponemos en duda para transigir esta comprensión, cuanto menos, necesaria; máxime cuando otros tantos elementos reseñados, bien a través de nuestro estudio de la incomunicación en general o bien de la incomunicación en el teatro, complican la propia comunicación, tales como la ambigüedad, el sentimiento de

---

<sup>72</sup> Esto cruza diametralmente con el concepto de *reificación*, la sobrecoificación, que alude a la consideración del ser humano como un objeto carente de consciencia y libertad, de la misma forma que alude a la cosificación de las relaciones sociales, reducidas a relaciones de consumo.

alienación, la violencia de cualquier tipo –ya sea verbal o física-,<sup>73</sup> la tensión, el resquebrajamiento en instituciones de referencia y confianza para el ser humano a lo largo de toda su historia vital -como la familia, pues “socialmente se reconoce como un problema actual la difícil comunicación entre generaciones distintas” (Rizo García, 2010: 17)-, o la huida consciente de la parresía, es decir, la imposibilidad de decir y trasladar la pura verdad de lo que se piensa, de hablar con franqueza, por miedo al rechazo social, por miedo a no ser comprendido y, por tanto, sufrir de nuevo incomunicación, cayéndose así en un grado más allá de este fenómeno, una especie de “pez que se muerde la cola”, como ya veíamos en la obra de *El misántropo* de Molière (2010) y Foucault desgranaba (2004).

No obstante, aunque podamos aceptar a la incomunicación como una forma de adaptación al medio, su coste no es gratuito, ya que comunicarse continúa y continuará siendo siempre una necesidad del ser humano que no se ve satisfecha en plenitud, y que, por tanto, le presiona y se transforma en angustia: “por temor a la comunicación o, su resultante, por el hábito a la incomunicación, el sujeto se halla ahora ante la angustia que la necesidad de comunicación le depara” (Castilla del Pino, 1989: 116). Es decir, bien por falta de comunicación o bien por una comunicación defectuosa, superficial o restringida, nos vemos limitados, nos vemos abocados a una angustia existencial, visible en gran parte de los textos que hemos repasado durante estas páginas y que sigue vislumbrándose en el teatro del siglo XXI. En definitiva, no podemos sortear la aparición de la “frustración: necesito comunicarme, y por ello considero comunicación lo que logro cuando interactúo [...] con otro, y no puedo poner en constante duda mi comunicación con los otros, puesto que ello aumenta [...] mi sensación de aislamiento” (Rizo García, 2010: 9). Y si esta incomunicación es más visible para los propios implicados en los mayores quiebres, como toda situación de contraste siempre ocasiona, sin embargo es muy detectable en la rutina, pues...

Solo en la cotidianidad se alcanza a ver los efectos de la incomunicación. La vida inusual sume al sujeto en la expectación y en la sorpresa, [...] comporta un alejamiento de sí mismo y de los demás que le rodean que no dependen de la persona misma, sino del dato que ahora se presenta en la realidad. [...] El hecho de que datos de índole infrecuente en la realidad de una determinada persona no sean capaces de comportar interés para ella, denota [...] la profunda incomunicación, o, mejor, cómo la

---

<sup>73</sup> No en vano, decía Sartre: “Desconfío de la incomunicabilidad: es la fuente de toda violencia” (1983: 179-193).

incomunicación con la realidad [...] no se verifica ya a niveles tan sólo superficiales, sino ni tan siquiera más hondos. (Castilla del Pino, 1989: 78-79).

En obras como *Caricias* y *El amante*, o el teatro de Chéjov, Tennessee Williams, etc., dentro del siglo XX, ya hemos hecho alusión a la incidencia de la rutina en la incomunicación, pero también lo hicimos en obras del siglo XXI, como *Agosto*, *Animales nocturnos* o *La clausura del amor*. De igual forma, hemos podido detectar en la cotidianidad vital, que podemos exportar a nuestra realidad social, muestras claras de incomunicación en diversas obras teatrales, tales como las mismas mencionadas, así como en *Refugio* o *Cuando deje de llover*.

En definitiva, podemos decir que el teatro y la sociedad son vasos comunicantes, principalmente, por dos razones: la identificación y la catarsis; el teatro actúa como un espejo, por lo que, como espectadores –y también como lectores, aunque salvando las distancias aquí– pasamos de la identidad propia que poseemos socialmente a una identificación a modo de espejo con los personajes y las tramas, es decir, pasamos a vernos reflejados, porque el personaje nos devuelve su mirada. Así, el teatro copia los roles sociales y los lleva al escenario y a sus páginas y escenas, pues de no ser así, no podríamos identificarnos con ellos, interviniendo en esto el proceso de catarsis que nos llega desde los antiguos griegos y que sigue íntimamente ligado al acto dramático. De igual manera, el teatro nos muestra conflictos económicos, sociales, sentimentales y de toda índole: una sociedad se define y construye a través de las diferencias y contrastes con otra sociedad, esculpiendo a la par la identidad de grupo de aquellos que viven, se comunican y se relacionan en ella, así como nosotros mismos como personas nos definimos por nuestras singularidades, por nuestras diferencias, que nos hacen distintos de los demás con los que habitamos; de la misma forma, el teatro se define a partir de diversos conflictos y contrastes: y es que, como generador estructural de los mismos, el teatro crea identificación con éstos.<sup>74</sup>

Si seguimos las reflexiones en este sentido, encontramos que el lenguaje se crea en el seno de la sociedad, por lo que está condicionado por ella, es la propia sociedad quien crea ese lenguaje que se utiliza y se dibuja así como el origen mismo del proceso de establecer distinciones que dan lugar a un mundo; pues bien, el teatro también tiene lenguajes propios: este arte se levanta sobre un conjunto de convenciones y desde una

---

<sup>74</sup> Debemos ver esta reflexión, de nuevo, en plena vinculación con el concepto de intersubjetividad que también se encuentra en el teatro, con el aquí y el allí.

base lingüística, y dado que el significado depende del lenguaje y éste de la sociedad que lo ha creado, el teatro es ante todo sociedad. Ahí radica, por ejemplo, el problema de la universalidad, que solo es posible cuando la obra apela a aquellas esferas más primitivas del ser humano, como pudiera ser el miedo o la venganza, como ya reflexionábamos anteriormente en lo relacionado a las limitaciones del teatro como consecuencia del contexto. Por consiguiente, insistimos, como reflejo de la sociedad, el teatro nos muestra esta preocupación continua por la incomunicación.

Aunque hemos establecido puntos en torno a los que el teatro y la sociedad se comunican, convergencias que fluyen entre ambas, también encontramos ciertas divergencias y hándicaps entre ambas que es preciso remarcar: en primer lugar, como ya decíamos anteriormente, en según qué obras teatrales los problemas de la interpretación –no artística, sino en lo referido a la decodificación- y la descontextualización pueden crear un balance de ganancias y pérdidas que el director tendrá que tener muy en cuenta: como ocurre en los procesos comunicativos generales, las obras se pueden entender, pero, al igual que cuando nos comunicamos con los demás, ello no siempre ocurre en su totalidad, no siempre se puede verificar; recordemos que, según Ubersfeld, el teatro se crea por el texto del autor más el texto del director (1989), por lo que es trabajo de éste llenar las lagunas que se presentan. En segundo lugar, por la propia naturaleza del teatro, sabemos que, en muchas ocasiones, aunque por supuesto no en todas, los conflictos y problemáticas se llevan hasta las últimas consecuencias, se extreman, desapareciendo en pos de los blancos y los negros los elocuentes grises, que sí tienen gran protagonismo en nuestro día a día.

Y, en tercer lugar, si establecemos una comparación con otro relevantísimo medio artístico actual, el cine, vemos que hoy día, en líneas generales, estamos más acostumbrados a acudir al mismo, donde los signos apelan directamente al subconsciente, pues el sujeto se ve inducido a un estado de sueño en el que no existen las convenciones (Metz, 2001), teniendo en cuenta además que lo audiovisual ha tomado un papel predominante en nuestra sociedad occidental. Sin embargo, si el teatro se caracteriza por algo, es por hacer uso de unos signos preestablecidos y aprendidos y por lo tanto pertenecientes a lo consciente, que requieren de un espectador completamente despierto, capaz de decodificar las convenciones empleadas; el cine, no obstante, apela a un espectador en estado de sueño o semidespierto, cuya decodificación de la información se produce de una forma inconsciente y automatizada, por lo que el

teatro requiere una mayor abstracción, pues se dirige a una colectividad compuesta por un público en todo momento consciente de que se encuentra acompañado en un patio de butacas, al contrario que en el cine, donde el espectador se siente solo a pesar de estar rodeado de decenas de personas (Metz, 2001). La sociedad tiende al consumo de unos códigos cada vez más automáticos y sencillos, una economía que el cine sabe recoger con su capacidad de síntesis y su carácter universal, que potencia las facultades de empatía y los procesos de identificación, mientras el teatro en ocasiones va a contracorriente de ello: aunque evidentemente también persigue estas facultades, a la vez hibrida signos deliberadamente y los complejiza,<sup>75</sup> incrementando aún más si cabe la naturaleza artificial de los mismos (Helbo, 1978).

Pasemos ahora, pues, a analizar algunas de las razones que pueden explicar la incomunicación en el momento actual, más allá de las razones que vertebran este fenómeno desde sus orígenes y que hoy continúan, después de haber analizado las causas en el teatro y establecido una clasificación de la incomunicación a lo largo de la historia, teniendo en cuenta que aún no hemos desgranado aspectos como la enajenación, la tecnología y el aburrimiento en relación a nuestro siglo.

#### **4.3. Hipercomunicación e infoxicación**

Así, hemos querido categorizar en tres las principales causas a las que podemos atribuir la incomunicación de nuestro tiempo, partiendo de los indicios que el teatro nos ha aportado. En primer lugar, nos referiremos a la hipercomunicación y a la infoxicación; conceptos que necesitan de una cierta clarificación como requisito previo para analizar sus interrelaciones con la incomunicación. Con hipercomunicación, aludimos al estado actual de conexión instantánea mediante todo tipo de vías y dispositivos con prácticamente cualquier persona en cualquier lugar y momento: teléfonos móviles, televisiones, prensa y todo medio de comunicación de masas, tablets, ordenadores portátiles, aplicaciones de mensajería instantánea –WhatsApp, Telegram, Line, WeChat, Facebook Messenger, Skype, Viber, Snapchat, etc.-, el correo electrónico o las redes sociales –Facebook, Instagram, Twitter, YouTube, Pinterest,

---

<sup>75</sup> “En realidad, la función-recepción, por parte del público, es mucho más compleja. En primer lugar porque el espectador selecciona las informaciones, las escoge, las rechaza y empuja al comediante en una dirección determinada por medio de signos débiles pero claramente perceptibles por el emisor. Además, no hay un espectador sino una multiplicidad de espectadores que reaccionan los unos sobre los otros. Es raro que se vaya solo al teatro; en todo caso, uno no está solo en el teatro, y todo mensaje recibido es refractado (en sus vecinos), repercutido, aprehendido y remitido en un intercambio muy complejo”. (Ubersfeld, 1989: 32).



LinkedIn, Google+, Tagged, etc.- copan nuestro día a día, al menos en lo referido al mundo más desarrollado. Nunca la capacidad de comunicarnos con los demás había sido tan tangible ni las posibilidades habían sido tan altas, ni jamás esto había estado tan al alcance de la mano; un simple repaso por la historia de la humanidad y las formas de comunicación, no digamos ya antes de la invención del teléfono, nos confirman este extremo. Y, muy asociado a este estado de hipercomunicación, enmarcamos a la infoxicación o sobrecarga informativa,<sup>76</sup> con lo que se atañe a, precisamente por lo anterior, encontrarse en un estado aturdidor en el que se dispone de excesiva información, bien a la hora de comunicarnos, bien al informarnos acerca de cualquier cuestión o bien al llevar a cabo algún tipo de decisión; es decir, se nos sobreviene tanta cantidad de información para desgranar, se nos suma constantemente tal cantidad de información nueva, entrando incluso en posibles contradicciones y desinformaciones, que el ruido se hace ensordecedor y el proceso comunicativo y nuestro criterio propio acaba saturado y desbordado, pues no contamos con instrumentos ágiles y suficientes para contrastar y procesar toda esta avalancha de datos, haciéndose complejo separar lo relevante de lo que no lo es.

En textos como *Móvil*, *Refugio*, *Party Line* o *Solitudes*, entre otros tantos del panorama actual, podemos ya ver los efectos de estos dos fenómenos en relación con la incomunicación. Como decíamos, en el momento en que mayores posibilidades existen para comunicarnos, la incomunicación toma mayor forma a nivel social; nunca con un ánimo neoludita o fatalista, pero sí crítico, debemos plantearnos que “afirmamos, orgullosos, que la tecnología estrecha nuestros lazos. [...] Pero, ¿estamos en lo cierto? ¿Y si la tecnología nos separa?, ¿y si la promesa de la conexión nos desconecta?, ¿y si la aproximación que asegura la tecnología es una ilusión?” (Hontoria, 2015). Vivimos en un momento ciertamente paradójico en el que, los dispositivos e instrumentos digitales o tecnológicos, se han infiltrado en nuestra sociedad hasta transformar nuestras conductas y costumbres relacionales; si, como proclamaba Marshall McLuhan, “el medio es el mensaje” (1996: 29), lo tecnológico, dentro de nuestro entorno, se ha convertido en una prolongación esencial de nosotros mismos, y con ello, hemos cambiado, envueltos e influidos como estamos por esta intrincada red de brillante utilitarismo y pragmatismo: “el medio digital [...] cambia decisivamente nuestra conducta, nuestra percepción, nuestra sensación y nuestra convivencia, [...] sin que

---

<sup>76</sup> Este concepto fue acuñado por Alvin Toffler en su libro *El shock del futuro*.

podamos valorar las consecuencias de esta embriaguez” (Chul-Han, 2014: 11). Ya en el año 1964, el mismo McLuhan avisaba de las posibles consecuencias con estas palabras: “la tecnología eléctrica ya está dentro de nuestros muros y estamos embotados, sordos, ciegos y mudos ante su encuentro con la tecnología de Gutenberg” (1996: 38); con lo digital, se da una nueva vuelta de tuerca a este planteamiento.

Hemos entrado, pues, en lo que podemos llamar un estado de enajenación, nutridos como estamos por las innegables contribuciones y los inmensos beneficios de la tecnología y lo digital, pero inertes ante las incidencias en cuanto a nuestro tipo de comunicación, ya que “estamos demasiado ocupados, distraídos o abrumados como para advertir lo que sucede dentro de nuestras cabezas. Al final, nos acabamos diciendo que la tecnología en sí no tiene mayor importancia” (Carr, 2010: 15). Dado que lo tecnológico influye en nuestro modo de relacionarnos, debemos atender a la forma en que nos comunicamos a través de ellos: Facebook o Instagram se emplean a modo de plataformas de alzamiento y promoción personal, lugares donde creamos una identidad virtual, donde fomentamos una imagen propia significativamente positiva que deseamos tener y que proyectamos hacia el exterior, lo cual se relaciona con...

...la artificialidad del yo desde el que *nos comunicamos* y con quien *nos comunicamos*: “la comunicación interpersonal tiende a ser de meros Yo artificiosos, de personas ‘sociales’, esto es, sujetos que representan su papel en las relaciones de intercambio sociales” (Castilla del Pino, 1989: 21). Nos comunicamos desde nuestro *yo social* –o Yo tangencial del que habla Castilla del Pino–, mas no desde nuestro *yo profundo* o verdadero yo. (Rizo García, 2010: 14).

Como vemos, los postulados de Castilla del Pino siguen teniendo vigencia e, incluso, se magnifican en el contexto del hoy día; creamos, pues, una representación de nosotros mismos desde lo virtual que, en lo físico, no tiene por qué mantenerse ni ajustarse a la realidad, pero que sí queremos mantener y extender, por lo que en lo cibernético creamos un personaje y nos comunicamos desde tal, desterrando lo negativo, como muy clarivamente muestra la existencia de un botón de «me gusta» en Facebook y ninguno de «no me gusta»; practicamos, consiguientemente, un exhibicionismo deliberado pero muy medido, mediante el cual comunicamos únicamente una imagen que nos interesa deliberadamente transmitir:

La información se caracteriza por una pura positividad, por una pura exterioridad. La información es acumulativa y aditiva, mientras que la verdad es exclusiva y selectiva.

En contraposición a la información, no se amontona. En efecto, no la encontramos con frecuencia. No hay ninguna masa de verdad. En cambio, hay masa de información. Sin negatividad se llega a una masificación de lo positivo. (Chul-Han, 2014: 65).

La infoxicación, como decíamos, nos satura de información, que se acumula, mientras la verdad se hace más distante e intrincada, por lo que la comunicación genuina entre dos seres humanos se complejiza aún más, acosado por el narcisismo y otros vicios derivados de la hipercomunicación digital, como puede ser la síntesis y la abreviatura hasta convertir los mensajes, lo que decimos al otro, en pequeñas cápsulas, tal y como ocurría con los SMS hace no demasiado tiempo y sucede ahora cuando dialogamos en WhatsApp o tuiteamos en ciento cuarenta caracteres; doscientos ochenta en los últimos tiempos, aunque, sin ir más lejos, solo el 9% de los tuits en inglés alcancen siquiera los ciento cuarenta (Carretero, 2017). Por lo tanto, lo que comunicamos se comprime, se reduce lo que expresamos al otro y la opacidad se infiltra entre lo que decimos, por lo que es más difícil llegar a los demás.

Otro de los aspectos que se ven afectados con la hipercomunicación digital son los planos no verbales y paralingüísticos, más allá del plano meramente verbal. Comunicarse no implica solamente hablar, sino que entra en juego una postura corporal, una gestualidad, una expresión facial, una mirada, una sonrisa o no y una proximidad en cuanto al otro, todo un conjunto de elementos que nos ofrecen una información muy significativa; pero, también, el hablar, implica una forma de hacerlo, es decir, comporta un tono, un volumen, una fluidez, un timbre, una velocidad, etc., que condicionan la intencionalidad de lo que se comunica y el estilo más inhibido, agresivo o asertivo que podamos emplear. ¿Qué ocurre con todo esto cuando se lee un WhatsApp? ¿Podemos percibir todo esto? ¿Adivinamos siempre las intenciones? ¿Nos comunicamos plenamente sin estar frente al otro, bajo esa mirada de la que hablaba Sartre?<sup>77</sup> O, por el contrario, ¿caemos en una suerte de artificialidad, en una comunicación supletoria, pero insuficiente? Y, lo más importante de todo, ¿este tipo de comunicación digital acabará afectando a nuestra comunicación interpersonal, limitándola a su vez? Obras como *Litoral* o *Un obús en el corazón*, de Wajdi Mouawad, incluso, cuestionan la frialdad comunicativa de una llamada telefónica desde el comienzo del texto; es decir, cuestionan la simple posibilidad de llegar a un entendimiento comunicativo

---

<sup>77</sup> Tal y como Sartre desarrolla en *A puerta cerrada* y sintetiza con “el infierno son los otros” (1981: 35), nos referimos a la exposición irremisible al otro que nos desvela cuando nos comunicamos cara a cara.

prescindiendo del cara a cara, como también puede distinguirse por ejemplo en *Ya no estamos solos*, de Carmen Resino (2016b), que aborda una pareja tan inmersa en la vida virtual de sus teléfonos móviles que no se comunican entre ellos.

Recordemos que, de nuevo en palabras de McLuhan, entendiendo el medio -el entorno y lo que nos rodea-, como el mensaje, es decir, como aquello que influye más que el propio contenido, podemos aventurar la posibilidad de todo esto. Y es que, “en la actualidad, desaparece cada vez más el rostro que está enfrente, que me mira, me afecta o que sopla en contra. Antes había más mirada, a través de la cual se anuncia el otro. [...] La comunicación digital es pobre en mirada” (Chul-Han, 2014: 43).<sup>78</sup> Incluso, si vemos al otro, comunicándonos a través de Skype o videollamada, la distancia es en todo momento palpable, “ya que cuando en la pantalla se mira a los ojos del otro, este cree que su interlocutor mira ligeramente hacia abajo, pues la cámara está instalada en el marco superior del ordenador” (Chul-Han, 2014: 44), por lo que se pierde la mirada, no es posible mirarse a los ojos aunque se esté todo el día conectado y, supuestamente, próximo al otro. Y no solo ello, sino que además podemos llevar a cabo una acción muy significativa: podemos palpar la imagen del otro con nuestros propios dedos gracias a las pantallas táctiles, lo cual cambia las reglas del juego, las leyes de la distancia con los demás, pues esta acción “elimina aquella distancia que constituye al otro en su alteridad. Se puede palpar la imagen, tocarla directamente, porque ha perdido ya la mirada, la faz. Al tocar con la yema de los dedos, yo dispongo del otro” (Chul-Han, 2014: 45).

Todo esto acontece, recordemos, en lo que Bauman llama una sociedad líquida (2002), caracterizada por la ruptura con las estructuras e instituciones preestablecidas, por un cambio de status quo en el que los patrones anteriormente fijados ya no se adhieren a nuestra realidad cambiante, caracterizada por la evasión del compromiso, por la potenciación del individualismo; una modernidad tardía compuesta no por bases sólidas que nos fundamentan y a las que poder aferrarse, sino por bases fluidas, resbaladizas y acuosas, por lo temporal, por lo que en algún momento incierto expirará, no por lo estable y perdurable, sino por lo inestable y perecedero:

Los fluidos no conservan una forma durante mucho tiempo y están constantemente dispuestos (y proclives) a cambiarla; por consiguiente, para ellos lo que cuenta es el

---

<sup>78</sup> Pensemos en imágenes cotidianas para ilustrar este empobrecimiento de la mirada, como parejas sentadas una frente a otra pero ambos conectados a su teléfono móvil sin mirarse, o en viandantes con su mirada fija en su smartphone mientras transitan por las aceras, sin observar alrededor.

flujo del tiempo más que el espacio que puedan ocupar: ese espacio que, después de todo, sólo llenan “por un momento”. En cierto sentido, los sólidos cancelan el tiempo; para los líquidos, por el contrario, lo que importa es el tiempo. (2002: 8).

Hablamos, por consiguiente, de un terreno completamente abonado para la hipercomunicación digital, pues la licuefacción de nuestra vida se extiende a nuestra forma de relacionarnos, en lo que podría enmarcarse esa referencia continua, que vemos en el teatro de la contemporaneidad, con respecto a la quiebra de los lazos familiares y sentimentales como instituciones de referencia, como en *Incendios, Después de la lluvia* o *Agosto*, entre otras tantas analizadas. Ávidos de nuevas experiencias, marcados por lo efímero y la necesidad de renovación en esta sociedad líquida, el amor pasa también por este filtro de licuefacción, devengando en relaciones volátiles, ante el miedo a perder la libertad individual, a ejercer un compromiso firme, por lo que se transforman en *conexiones* a interrumpir cuando el beneficio ya no nos devuelve suficientes intereses, antes incluso de que puedan volverse indeseables, pues apartamos lo que no nos interesa, hacemos predominar al *eros*:

A través de la experiencia de otros lectores, reciclada por los *counsellors*, los lectores se enteran de que pueden intentar establecer “relaciones de bolsillo”, que “se pueden sacar en caso de necesidad”, pero que también pueden volver a sepultarse en las profundidades del bolsillo cuando ya no son necesarias. [...] Se enteran de que el compromiso [...] es una trampa que el empeño de “relacionarse” debe evitar a toda costa, [...] que [...] tal vez esté cerrándole la puerta a otras posibilidades amorosas que podrían ser más satisfactorias y gratificantes”. (Bauman, 2006: 10-11).

Si atendemos de nuevo a la hipercomunicación, vemos cómo Tinder o Grindr, dos populares aplicaciones geosociales de búsqueda de pareja en las que se desliza el dedo hacia un lado u otro para escoger conocer a una persona o no y, posteriormente, llegar a un posible encuentro, entronca con el planteamiento de Chul-Han acerca de tocar la pantalla, de disponer del otro perdiendo la distancia, y navegan ampliamente en este sentido que Bauman transmite; es decir, construir breves conexiones, pequeños fragmentos y episodios de relación fugaz, sin cerrar el paso a la variedad, a la renovación constante y determinada por la libertad individual y el beneficio personal; por tanto, a diferencia de...

...las “relaciones”, el “parentesco”, la “pareja” e ideas semejantes que resaltan el compromiso mutuo y excluyen a su opuesto, el descompromiso, la “red”, representa una matriz que conecta y desconecta a la vez: las redes sólo son imaginables si ambas

actividades no están habilitadas al mismo tiempo. [...] "Red" sugiere momentos de "estar en contacto" intercalados con períodos de libre merodeo. En una red, las conexiones se establecen a demanda, y pueden cortarse a voluntad. (Bauman, 2006: 12).

Relacionado con esta realidad líquida y cambiante en la que cohabitamos todos, y con lo que decíamos anteriormente sobre la rutina, podemos mencionar también el concepto de aburrimiento o tedio, que entronca directamente con la incomunicación en la vida cotidiana, pues, dada esta necesidad de renovación y movimiento constante, existe una tendencia a percibir nuestra realidad como algo invariable y fijo, que no se modifica, sino que se instala en la rutina y fomenta el que la incomunicación se instale como hábito, pues dejamos de cuestionarnos su incidencia al perder la actitud vigilante, dado que necesitamos sentirnos seguros en este contexto tornadizo, contrabalancear lo inestable con algo asible:

La vida misma se vacía de todo contenido, no porque en ella no haya nada siempre nuevo, sino porque el hábito de no querer ver en la realidad nada inquietante conlleva la homogeneización aparente de la misma en un vacío modo de aprehensión. [...] El aburrimiento, pues, se presenta como la carencia de una actitud vigilante frente a la realidad y la vacuidad de esa realidad —y de la persona, que es elemento de ella— es tan solo un resultado. (Castilla del Pino, 1989: 81).

De igual forma, como otro de los efectos de la hipercomunicación e infoxicación en este contexto líquido, podemos hablar del cansancio de la información y la indulgencia: es posible que nuestro sentido de la percepción se haya visto afectado por la profusión y variedad de estímulos a lo que lo digital nos enfrenta, hasta el punto de que “el shock ya no es hoy adecuado para la caracterización de la percepción. Es una especie de reacción de inmunidad (Chul-Han, 2014: 87)”. Banners, *pops up* o notificaciones emergentes y constantes con vibración o sonido, hipervínculos... Y no solo ello, sino otros aspectos comunes, tales como los efectos especiales típicos del cine comercial o de las series de televisión, los carteles publicitarios, los destellos en las galerías comerciales, las luces de neón, etc., hacen que ya no percibamos de la misma manera, que ya no procesemos igual, nos hemos hecho a lo visual y digerible fácilmente, los famosos *memes* o los titulares atrayentes, pues...

...un alto umbral inmunológico hace más lento el intercambio de informaciones. No fomenta la comunicación una defensa inmunológica, sino el me gusta. [...] La supresión de la inmunidad se cuida de que penetren en nosotros masas de informaciones, sin topar con un rechazo inmunológico. El nivel bajo de inmunidad fortalece el consumo de

informaciones. La masa no filtrada de información hace que se embote por completo la percepción. (Chul-Han, 2014: 87-88).

La comunicación que llevamos a cabo, por tanto, se ve afectada por este bombardeo en la medida que nuestro sentido crítico se ve empobrecido y, consiguientemente, también la comunicación que llevamos a cabo queda damnificada, en tanto aparece el concepto de indulgencia ya nombrado: nuestro umbral de tolerancia sube, es mucho más difícil que algo llegue a llamar nuestra atención, que algo nos maraville, que nos perjudique o, meramente, nos impacte en modo alguno. El ejemplo clásico para ilustrar lo que decimos son los noticieros televisivos o los anuncios patrocinados por las ONGs: aunque enarbolados por lo políticamente correcto nos cueste reconocerlo, cuando contemplamos, una y otra vez, escenas bélicas o escenas marcadas por penurias o hambre, acostumbrados y entumecidos como estamos a ello, no llegan a impactarnos de la misma forma, no nos causan ya un shock, como Chul-Han enunciaba, pues ya no captan nuestros sentidos; sobre todo, porque en este tipo de hipercomunicación prima la apelación a lo afectivo, no a la razón, no al sentido crítico, sino aquello fácilmente “viralizable” que conecte con los sentimientos y nuble lo demás:

La comunicación digital no solo asume forma de espectro, sino también de virus. Es infecciosa porque se produce inmediatamente en el plano emotivo o afectivo. [...] No presupone ninguna lectura, que solo puede acelerarse en medida limitada. Una información o un contenido, aunque sea con muy escasa significación, se difunde velozmente en la red como una epidemia o pandemia. No la grava ningún peso del sentido. (Chul-Han, 2014: 84).

Pero donde prima el sentimiento sin seguirse de la razón y la reflexión, falta sostén, se carece de bases que fijen lo comunicado y, probablemente, no profundamente procesado, por lo que si algo afecta, lo hace momentáneamente, no crece en nosotros y se olvida o queda en un segundo plano, solo activable cuando el estímulo, en mayor o igual medida, vuelve a aparecer. Esta indulgencia puede verse, en lo referido al teatro de hoy, en cómo los personajes manejan y toleran la violencia verbal y física: el teatro de Sergi Belbel, de Angélica Liddell o de Rodrigo García son ejemplo de ello, pero también vemos las consecuencias del aburrimiento y la indulgencia en *Animales nocturnos* de Mayorga o en *Agosto* de Tracy Letts. Así pues, debemos plantearnos muy críticamente la paradoja de la incomunicación de la hipercomunicación, una supuesta proximidad que puede esconder una brecha aún más amplia entre nosotros, porque,

quizá, “la hipercomunicación digital nos aleja más del otro, bajo la ilusión de que nos acerca, y destruye el silencio que necesita el alma para reflexionar y ser ella misma. Se percibe solo ruido, sin sentido, sin coherencia” (Chul-Han, 2014: 110); es decir, puede que estemos creando una comunicación aún más superficial, que potencie los postulados de la incomunicación que hemos visto a lo largo de estas páginas, donde nos comuniquemos a través de personajes, con una devaluación del contenido y los instrumentos para relacionarnos y marcados por lo meramente sentimental, ahondando así en el sentimiento de vacuidad y distancia entre nosotros con un constante ruido que ensombrezca el proceso comunicativo.

Precisamente este título, *Superficiales*, con el subtítulo de *¿Qué está haciendo Internet con nuestras mentes?*, usa Nicholas Carr en su libro para reflexionar sobre estos efectos (2010), lo cual queremos relacionar, también, con el proceso comunicativo teatral, pues podemos suponer que ello no es ajeno a los cambios del hoy. En líneas generales, el autor desgrana que vivimos en una sociedad de distracción constante, donde la sobrecarga cognitiva y la posibilidad de encontrar en Google cualquier información, está conformando un cerebro diferente marcado por un pensamiento superficial: “Calmada, concentrada, sin distracciones, la mente lineal está siendo desplazada por una nueva clase de mente que quiere y necesita recibir y diseminar información en estallidos coros, descoordinados, frecuentemente solapados: cuanto más rápido, mejor” (Carr, 2010: 22). El conocimiento, más que acumulativo, se marca por la experiencia propia: cuando vamos al teatro y recibimos el mensaje que el espectáculo nos envía, para cada uno es diferente porque cada uno parte con una «mochila», un almacenaje individual propio, exclusivo e imposible de intercambiar, que determina su recepción y la transforma en singular; el aprendizaje implica un proceso, creemos saber más porque todo está a nuestro alcance, pero en realidad solo amontonamos información sin procesar, alejando lo que no nos interesa. Por tanto, la cultura del esfuerzo, valor propio del ser humano a lo largo de nuestra historia, artífice de grandes avances, se ve afectada, pues nos convertimos en coleccionistas y meros consumidores, quedando nuestra capacidad de atención y de profundización en entredicho: “el tránsito del papel a la pantalla no se limita a cambiar nuestra forma de navegar por un texto. También influye en el grado de atención que le prestamos y en la profundidad de nuestra inmersión en él” (Carr: 2010, 114-115).



¿Por qué importa esto al teatro? Pues bien, asistir a un espectáculo implica un esfuerzo, implica posicionarse en una butaca durante una hora y media, atender y poner nuestro propio raciocinio y cinco sentidos en lo que tenemos ante nosotros, rodeados de un conjunto de desconocidos y atentos para procesar lo que vemos; es una parte irrenunciable de ello, en lo que también entra lo habituados que estemos, o no, a las convenciones y signos teatrales, que busca por igual apelar al sentimiento y a la razón. Por tanto, el teatro es un arte exigente que necesita de la voluntad del espectador, por lo que, evitando generalidades, ¿pueden ser estos cambios, relacionados con la hipercomunicación digital y los avances tecnológicos, parte de la distancia social que vislumbramos hoy en cuanto al teatro y en especial en lo referido al público más joven?<sup>79</sup> Los datos nos dicen que en España “el valor social de las artes escénicas es bajo. Los ciudadanos manifiestan un bajo interés por el teatro: 4,9/10 [...] y la tasa de penetración social es baja: sólo el 19,1% de los ciudadanos manifiestan haber ido al teatro en el último año” (Colomer, 2015: 100-101), reconociéndose además graves amenazas, como el cambio en los hábitos de tiempo libre y la competencia intensa de la oferta de ocio digital, tales como los videojuegos – ya sean a nivel individual o en línea a nivel multijugador- o plataformas tan populares como Netflix, HBO u otras tantas, que proporcionan productos de alto interés y variedad, en cualquier momento y lugar al usuario, pero que además pueden pausarse y retomarse a placer y, además, pueden visualizarse en soledad o compañía, por lo que no requieren un esfuerzo comparable a nivel de exigencia al teatro.

De igual forma, ¿pueden estos cambios disminuir nuestra necesaria capacidad de inmersión absoluta, no ya en la lectura teatral, sino en el acto teatral en sí? ¿Pueden explicar, al menos en parte, fenómenos como el microteatro, pequeñas cápsulas teatrales digeribles, o la preferencia de los espectáculos de gran formato, protagonizados por actores de gran cartel y género amable, sobre otros estilos? Creemos que sí, que el

---

<sup>79</sup> Sin ir más lejos, en el reciente análisis de la situación de las artes escénicas en España de la Academia de las Artes Escénicas de España, encontramos datos elocuentes, que no podemos apartar de la crisis económica de 2008, tales como: “el mercado teatral español ha sufrido una contracción media del 40% de su volumen de actividad y de su marco económico de referencia” (Colomer, 2015: 82); “menor inversión, menor riesgo artístico, precarización laboral y sobre todo un desequilibrio entre el teatro comercial, el off y el off-off” (Colomer, 2015: 83); “la oferta escénica diversificada y estable ha formado públicos con hábitos de consumo regular, aunque su tamaño relativo es pequeño” (Colomer, 2015: 98); “Catálogo de productos poco diversificado y de calidad relativa, [...] Baja innovación por supeditación del talento creativo a necesidades de explotación a corto plazo, [...] Escasa visibilidad social, [...] Bajo reconocimiento social de su valor, [...] Escasa presencia en el sistema educativo, [...] Tasa reducida de penetración social, [...] Sobreproducción” (Colomer, 2015: 99-103).

desapego actual hacia el teatro, un género artístico que, tradicionalmente, siempre se ha percibido como agonizante y herido de muerte, pero que aún sigue en pie, puede tener que ver en parte con lo que venimos analizando en este apartado. Si es así, debemos seguir muy atentos a la evolución de este fenómeno y crear público joven, estimularlo desde la infancia y tener la mirada muy puesta en ello, acostumbrar a este futuro público a las características del teatro y a valorarlo, ya que...

Estas nuevas tecnologías pueden producir un daño en el cerebro de los niños, pues es cierto que navegar en internet necesita de un foco de atención muy corto y siempre cambiante, y ello puede ir en detrimento del desarrollo de una atención sostenida, ejecutiva, que es la que se requiere para el estudio. De hecho, empieza a hablarse de una nueva forma de atención producida por internet. [...] Todo ello pudiera reducir el tiempo que queda para dedicar al pensamiento reposado, lento, profundo y verdaderamente creativo. (Mora, 2013: 153).

#### **4.4. El neoliberalismo, el poder y la sociedad de consumo**

En plena vinculación con los planteamientos que acabamos de exponer, trataremos ahora las interrelaciones entre la incomunicación y los efectos del neoliberalismo, la corriente política y económica que recupera los postulados del liberalismo clásico desde los años 80 bajo la bandera del capitalismo y el *laissez faire*, y la «Sociedad de consumo», que atañe al proceso, enmarcado especialmente en los países desarrollados, por el cual se lleva a cabo un consumo masivo de todo tipo de productos y todo tipo de servicios a raíz de una producción desbordante y una oferta al mismo nivel, hasta el punto de poder ser superada, inclusive, por la propia demanda existente. Decía Eduardo Galeano en un artículo titulado *Hacia una sociedad de la incomunicación*, ya en los prolegómenos de nuestro siglo, que “los medios de comunicación de masas de la era electrónica, al servicio de la incomunicación humana, están imponiendo la adoración unánime de los valores de la sociedad neoliberal” (2010), criticando así la desinformación interesada de los *mass media* al servicio de una minoría poderosa para imponer los valores neoliberales y consumistas, causantes de amplias desigualdades a nivel económico en el mundo, para concluir que “nunca la tecnología de las comunicaciones ha sido tan perfeccionada; y, sin embargo nuestro mundo se parece cada día más a un reino de mudos” (Galeano, 2010). De igual manera, pero años después, Chul-Han, a la vez que habla de cómo la hipercomunicación digital nos aleja bajo la apariencia de que nos acerca, opina también que, como contrapartida

de ello, se “impide la formación de un contrapoder que pudiera cuestionar el orden establecido, que adquiere así rasgos totalitarios” (2014: 110), lo cual crea ecos en el pensamiento del uno en el otro.

Amparados en valores como la libertad, el pundonor y la responsabilidad propia, el neoliberalismo fomenta la individualidad del ser humano, es decir, el beneficio individual como una posible forma de llegar a un beneficio común, por lo que, entre otras tantas medidas, se tiende a liberalizar el comercio, a la privatización, a la reducción de impuestos sobre las rentas propias, a la eliminación de restricciones económicas o a la limitación de la intervención del Estado, en aras de crear una economía de mercado, pues se entiende al individuo como un agente al que solo el interés y el provecho propio puede ejercerle un estímulo suficiente como para producir según se desea. Esta ideología, creemos, tiene una incidencia directa sobre la potenciación de la incomunicación, pues, bajo estos postulados, conceptos como la competencia son más proclives a crecer mientras otros más favorables en principio a nivel social, como la solidaridad o la cooperación, tienden a decrecer hasta el punto de crear una sociedad degradada, “una sociedad anómica, en la que el principio rector es la competencia por la adquisición de objetos, es decir, de poder, la única comunicación posible es aquella que se verifica al servicio de la posesión” (Castilla del Pino, 1989: 52); o en otras palabras, una sociedad resquebrajada y desintegrada, donde cada ser humano suponga una constelación propia, en la que rija la pugna por lo material, la competencia mutua, y no se busque con ahínco mejorar los canales comunicativos, o lo que es lo mismo, donde no se ambicione la colaboración ni obtener la comprensión global, sino la superación del otro, sea del modo que sea:

El lenguaje al uso sirve entonces, pues, no para la cada vez más perfecta comunicación intergrupal o interpersonal, sino para el mantenimiento del statu quo, es decir, la perpetuación del *entendimiento ya preexistente*. La consecuencia de ello es el aislamiento [...] y la desintegración. Una sociedad que habla sólo de aquello que se permite entender, que no hace esfuerzo alguno por convertir ese entendimiento en más y mayor entendimiento [...] forzosamente comporta la desintegración de los elementos constitutivos de la misma. (Castilla del Pino, 1989: 31).

La comunicación queda supeditada al poder —un extremo que podemos rastrear en *Animales nocturnos*—, el lenguaje enseña sus costuras y la incomunicación se enquistada en el alza del individualismo provocando una atomización social, en tanto nos comunicamos cada vez menos para comprender a los demás, a esos con quienes co-

habitamos diariamente irremisiblemente, y cada vez más, o incluso siempre, para obtener rédito del otro, para conseguir algo de él,<sup>80</sup> por lo que la necesidad de una comunicación real sigue subyaciendo sin solución y la soledad impera, ramificando como una necesidad insatisfecha:

Es, por decirlo así, comunicación aparente, que me es útil en la medida en que con ella muestro mi respeto a la norma y se me acepta en el grupo; mas, también, en tanto sólo a través de ella puedo saber del otro de manera tal que la competencia con él sea para mí más favorable. (Castilla del Pino, 1989: 52).

Los efectos de los que hablamos no son ajenos al teatro: hemos podido observar la desfragmentación de los personajes a lo largo del teatro actual, su encierro en sí mismos, deslavazados de cordones umbilicales que los unan a las instituciones de referencia del ser humano a nivel social, como la familia o la pareja, o incluso la amistad. Sin ir más lejos, obras como *Masacre, una historia del capitalismo español*, de Alberto San Juan; *Enron*, de Lucy Prebbel; *El método Grönholm*, de Jordi Galcerán; *Glengarry Glen Ross*, de David Mamet; o *Capitalismo, hazles reír*, de Juan Cavestany, critican directamente, según sus convicciones ideológicas, la contrapartida del neoliberalismo, ya sea a nivel de alienación, incomunicación, desigualdades o competencia humana, utilizando el drama, la comedia e incluso recursos circenses, en el caso de la última obra nombrada. Pero, más allá de esto, como decíamos, este individualismo y competencia, este posible quiebre de la cooperación, la solidaridad y la empatía -necesaria para el proceso comunicativo en tanto hacemos el esfuerzo de ponernos en los zapatos del otro-, podemos verlo en unos personajes desnortados en cuanto a cómo comunicar al otro, tal y como vemos en *Refugio* o *La estupidez*, que inciden también en las problemáticas del neoliberalismo, o *Dukkha*, que plantea la infracomunicación del hombre en el entorno hiper(in)comunicativo actual.

Y es que, si seguimos desgranando los posibles efectos de esta corriente sobre la incomunicación, y ateniéndonos a la identificación de la comunicación como elemento al servicio del poder, atisbamos cómo esta sociedad anómica puede desembocar en la perpetuación de dos grupos diferenciados, dirigentes y dirigidos, opresores y oprimidos, minoría y mayoría; es decir, aquellos que poseen el poder y emiten el mensaje deseado e interesado y aquellos que lo reciben sin más, incidiendo así en la profundización de la

---

<sup>80</sup> También en el teatro, en muchas ocasiones, los protagonistas *desean algo* del antagonista.

incomunicación a nivel social, instaurándola más aún como parte constitutiva de nosotros y de nuestra forma de relacionarnos, hasta el punto de que, quizás hoy más que en ningún otro tiempo, podemos decir que la comunicación “se encuentra mediada por relaciones de poder que la convierten en un mecanismo de dominación y de control, y mucho menos, en un vehículo para el fortalecimiento de los vínculos, para la puesta en común, para la comunión humana” (Rizo García, 2010: 8). No obstante, en un fenómeno que puede empezar a vislumbrarse hoy, la lucha de clases se difumina en cuanto a que no se produce ya una pugna clara entre opresores y oprimidos, sino que, ungidos por los valores neoliberales del individualismo y la competencia, los grupúsculos de oprimidos confrontan entre ellos para alcanzar un hueco entre el grupo de los opresores, lo cual impide la comunicación genuina, pues, volviendo atrás, se torna una comunicación meramente aparente y dócil a la norma social, donde se comunica lo ya *preexistente* sin ir más allá:

El conflicto se expresa -lo mismo en forma de lucha de clases que en forma de exigencia individual- cuando se toma conciencia de que esa forma de parcial comunicación, que hemos llamado mero entendimiento, no basta, y que son precisas cualesquiera otras, inclusive la agresión, si, por otro medio, la comunicación no es factible.·(Castilla del Pino, 1989: 26).

La clase y sus consecuencias son precisamente por lo que diferenciamos entre una incomunicación prejudicativa y judicativa, pues, recordamos, mientras la prejudicativa deriva de actitudes prejuiciosas nacidas en la niñez que generalizamos al conjunto de la realidad, la judicativa nace de condicionamientos de clase adquiridos, no a nivel personal como la prejudicativa, sino a nivel social, dependiendo en qué grupo concreto estemos enmarcados (Castilla del Pino, 1989), los cuales nos hacen entender la realidad y comunicarnos de una determinada forma. Como decíamos, en toda esta situación reconocemos, paradójicamente, un papel predominante de los medios de comunicación, cuya función, en ocasiones, queda subvertida, en tanto se utiliza la comunicación asimétrica del medio y su espectador:

Nunca una minoría ha mantenido a tantos hombres en la incomunicación. El número de quienes tienen derecho de escuchar y de mirar no cesa de crecer mientras se reduce vertiginosamente el número de quienes tienen el privilegio de informar, de expresar, de crear. La dictadura de la palabra única y de la imagen única [...] impone por todas partes un mismo modo de vida y concede el título del ciudadano ejemplar a aquel que es consumidor dócil, espectador pasivo, fabricado en serie, a escala planetaria, según el

modelo propuesto por la televisión comercial americana. (Galeano, 2010).

Sin embargo, con la llegada de las redes sociales y medios como Twitter, estamos viviendo un cierto cambio de paradigma, pues aquí la misma persona puede ser emisor y receptor, puede recibir un mensaje, crearlo, dar un *feedback* amplio o corto y convertir en simétrica, en cierto modo, la comunicación, bajo la ilusión de transformarnos en productores y receptores activos, no meramente escuchantes pasivos:

Medios de masas como la radio fundan una relación de poder. Sus receptores están entregados pasivamente a una voz. La comunicación se produce aquí de modo unilateral. Esta comunicación asimétrica no es ninguna comunicación en sentido auténtico. Se parece a una proclamación. Por eso, tales medios de masas tienen afinidad con el poder y el dominio. [...] En cambio, los medios digitales encuentran una genuina relación comunicativa, es decir, una comunicación simétrica. El receptor de la información es a la vez el emisor. (Chul-Han, 2014: 67).

No obstante, prontamente la balanza se equilibra en torno al poder mediante el fomento de corrientes de opinión concretas, el uso de falsos *bots*, las *fake news*, el *marketing* y otras tantas estrategias al orden del día, hasta el punto de desarticular esta posible ventana para la comunicación y la disgregación en individuos de la masa de opinión en conjunto, en gigantes con pies de barro; quizás ahora no podamos hablar en términos tan amplios como hace veinte o treinta años de masas alineadas y organizadas bajo una misma bandera, lo cual no quiere decir que no pueda seguir dándose, como se ha dado, se da y probablemente se continuará dando, pero junto a esta articulación organizada, debemos contemplar la conformación del inestable y chispeante enjambre que ha originado la hipercomunicación digital, a modo de *soufflé*: “a diferencia de la masa clásica, el enjambre digital consta de individuos aislados, carece de alma, de un nosotros capaz de una acción común, de andar en una dirección o de manifestarse en una voz” (Chul-Han, 2014: 110); y, si no hay un nosotros, no hay una colectividad, por lo que las opciones de comunicarse realmente se reducen aún más, como dan fe de ello las *shitstorms* o «linchamientos digitales» que tan frecuentemente se producen en redes sociales ante tal artículo u opinión, a modo de ondas destructoras sin, aparentemente, control ni reposo reflexivo tras ellas: “la comunicación digital hace que se erosione fuertemente la comunidad, el nosotros. Destruye el espacio público y agudiza el aislamiento del hombre. Lo que domina la comunicación digital no es el «amor al prójimo», sino el narcisismo” (Chul-Han, 2014: 75).

Pero, ¿por qué destruye el espacio público? En 1967, Guy Debord hablaba de la conformación de una sociedad del espectáculo en su ensayo homónimo (2005), a través de la cual las relaciones sociales genuinas habían sido subvertidas por las relaciones mercantiles entre personas, por una derivación del ser en el tener, y de éste en el parecer, por lo que nuestras vidas auténticas habían quedado sustituidas por su mera imagen representada, hasta el punto de que “todo lo que una vez fue vivido directamente se ha convertido en una mera representación” (Debord, 2005: 37), lo cual entronca con los planteamientos actuales, que nos acercan a una sociedad iconoclasta, pues “las imágenes, que representan una realidad optimizada en cuanto reproducciones, aniquilan precisamente el originario valor icónico de la imagen. Son hechas rehenes por parte de lo real. Por eso hoy, a pesar de, o precisamente por el diluvio de imágenes, somos iconoclastas” (Chul-Han, 2014: 50). Esta naturaleza adquirida de *representación* de nuestras vidas, de ver y crear imágenes de nosotros mismos, acerca al teatro aún más como vaso comunicante a la sociedad, a nuestro entorno; y es que, hoy, esta sociedad del espectáculo alimentada por la hipercomunicación digital, que facilita mucho más aún el *parecer*, desde el que emitir una comunicación fingida por parte de personajes prefabricados, es capaz también, en cierto modo, de damnificar lo público, los límites de convivencia y respeto entre nosotros, pues “en el contacto respetuoso con los otros nos guardamos del mirar curioso. El respeto presupone una mirada distanciada [...]. Hoy esa actitud deja paso a una mirada sin distancia, que es típica del espectáculo” (Chul-Han, 2014: 13); sentimos, por tanto, todavía más la mirada del otro, pues ejercemos la mirada del *voyeur*, pero a la vez fomentamos una imagen calculada y, en alto grado, nos comunicamos con el otro para conseguir meramente algo, por lo que lo público queda en entredicho, amenazado por las olas de indignación y por la aniquilación de la *distancia respetuosa*, no la distancia entre los seres humanos que imposibilita la comunicación, sino la distancia que permite la escucha constructiva, que favorece la convivencia y el entendimiento entre las dos partes, necesaria para establecer vínculos firmes entre el emisor y el receptor:

La sociedad de la indignación [...] carece de firmeza, de actitud. Su rebeldía, histeria y obstinación características no permiten ninguna comunicación discreta y objetiva, ningún diálogo o discurso. Ahora bien, la actitud es constitutiva para lo público. Y para la formación de lo público es necesaria la distancia. Además, las olas de indignación [...] no constituyen ningún nosotros estable [...]. Tampoco la preocupación de los

llamados «indignados» afecta a la sociedad en conjunto; [...] es una preocupación por sí mismo. De ahí que se disperse de nuevo con rapidez. (Chul-Han, 2014: 21-22).

De cualquier forma, consonantemente con el cambio de paradigma digital, esta sociedad de la representación está viviendo otro cambio de tuerca, pues, en tanto ahora el individuo aislado puede ser emisor y receptor a la vez, productor y consumidor, también éste se *representa* a sí mismo, aunque la imagen u opinión que se dé atienda a una ficción medida desde la que comunicarse. Con las redes sociales, con la posibilidad de ser partícipe, se quiere estar presente uno mismo sin tamices, a la vez que, se cree, evitamos quedar excluidos de la vida pública, aunque todo se pierda en un maremágnum de mensajes e identidades virtuales; así, a modo de parche, intentamos mitigar nuestra necesidad de comunicarnos y relacionarnos con los demás a través de este *contacto* superficial, de meras conexiones encapsuladas a modo de tuits, mensajes individuales o en grupos de WhatsApp o comentarios en el tablón de Facebook.

Así, esto último engarza con el concepto de consumismo o «Sociedad de consumo», que obras como *Agamenón o cómo volví del supermercado y le di una paliza a mi hijo*, que teoriza directamente sobre ello desde su inicio en el supermercado o en las propias mesas del Kentucky Fried Chicken, o *Party line*, donde los personajes incluso portan nombres de marcas comerciales, tales como Bershka, H&M, Habitat o FNAC, tratan en relación con la incomunicación, además de otras tantas obras que también vinculan ambos conceptos, como *Vecinos*, de Andrés Galán y Alejandro Butrón (2017), quien escribe estas líneas, que muestra una pareja joven completamente obsesionada por las luces del consumismo, cuya comunicación ha quedado totalmente abnegada por el *cómo se debe ser* de la sociedad de consumo, lo cual los sume en una vertiginosa huida hacia delante, o *La extinta poética*, de Eusebio Calonge y dirigido en su estreno a finales de 2016 por Paco de la Zaranda, que muestra una familia anestesiada por el consumismo, el gimnasio, los somníferos, el zapping televisivo, etc., sin hilos estables para comunicarse entre ellos.

También en *Caricias* de Belbel distinguimos, en concreto en la analizada escena seis, un fenómeno muy extrapolable a nuestra cotidianidad que denominamos «materialización del sentimiento», en cuanto los personajes, para reprimir sus aflicciones, para evitar comunicar lo que verdaderamente sienten, por el temor a sufrir, se disfrazan sustituyendo lo que sienten por algo tangible y material, por algo que puedan *tener* y de lo que sí puedan hablar, como es la compra de un coche en el caso



concreto de esta obra, pero que podría ser cualquier otra cosa si lo extendemos al conjunto de nuestra sociedad, como ropa, un teléfono móvil, una casa o cualquier propiedad medible, que pueda tenerse y que pueda ser llamado «mío» y de nadie más, ya que, como hablábamos en relación a la modernidad líquida, es preferible lo placentero a lo desagradable: “a veces entre anuncio y anuncio, la televisión exhibe algunas imágenes de hambre y de la guerra. Estos horrores, estas fatalidades, llegan de otro mundo, del infierno, y no hacen más que subrayar el carácter paradisiaco de la «Sociedad de consumo»” (Galeano, 2010); así, los sentimientos se aplacan, nos encerramos en nosotros mismos a través de la adquisición de nuevos artículos materiales y la capacidad de comunicarnos se restringe, pues estas obtenciones atienden más al deseo que a la necesidad en sí misma.

Bajo estos postulados se adhiere la relación entre incomunicación y consumismo, fomentado por los valores del neoliberalismo, de nuevo en la era líquida,<sup>81</sup> que incita a adquirir y adquirir más, no a conservar o reparar lo que se tiene, sino a renovar perpetuamente; hoy ni siquiera podríamos comprar, por ejemplo, un *iPhone* de primera generación, un verdadero hito en 2007, que fue discontinuado en 2008 y dejó de recibir actualizaciones en 2010 y, por supuesto, si lo tuviéramos, no podríamos utilizar en él aplicaciones de uso tan cotidiano como WhatsApp: a fecha de junio de 2018, este teléfono móvil ha sido sucedido constantemente hasta llegar al *iPhone X*. Conceptos como la obsolescencia programada o las estrategias publicitarias personalizadas por sectores y cientos de filtros navegan en este sentido, conformando “la compra como rito de exorcismo” (Bauman, 2002: 86), buscando así satisfacer esta constante necesidad de renovación y profundizando en el carácter efímero y volátil de la sociedad consumista, de la vida líquida, en la que no prima la duración, sino la novedad, lo cual a su vez favorece al capitalismo, pues estamos pasando “del ciudadano al consumidor” (Chul-Han, 2014: 95); no obstante, estas circunstancias no son gratis para el ser humano, que, falto de bases sólidas, carentes de aquello duradero y estable, se ven angustiados, se ven asaltados por la ansiedad de no tener un mundo sólido, sino líquido y fluctuante, como aquí el sociólogo polaco expone:

Los consumidores están corriendo detrás de sensaciones [...] placenteras, o tras el deleite del paladar augurado por los [...] centelleantes objetos exhibidos en [...] el

---

<sup>81</sup> Recordemos que uno de los efectos del mundo líquido es el estímulo de la individualidad (Bauman, 2002), al igual que el neoliberalismo puede ocasionar. De igual manera, entre los factores causantes de la vida líquida, Bauman critica el capitalismo, que el neoliberalismo defiende.

supermercado o en las vidrieras de las tiendas [...], o tras las sensaciones más profundas y consoladoras prometidas por un asesor experto. Pero también tratan de escapar de la angustia causada por la inseguridad. Desean [...] estar libres del temor a equivocarse, a ser desatentos o desprolijos. Por una vez quieren estar seguros, confiados, confirmados, y la virtud que encuentran en los objetos cuando salen de compras es que en ellos -o así parece- hallan una promesa de certeza. (Bauman, 2002: 87).

Derivadas de estas reflexiones en cuanto a la incomunicación y el consumismo, podemos extraer dos conclusiones o cuestiones. Primeramente, siempre hemos temido la mirada del otro que nos desvela, pero hoy podemos hacer publicidad de nosotros mismos, podemos sacar rédito de nuestra propia imagen, por lo cual, estamos comenzando a ejercer cada vez más como actores que juegan y ejecutan un papel ficcional frente al resto, frente a un conjunto de espectadores si seguimos la analogía, a los que se les comunica mensajes concisos y preparados, sazonados con emociones y elementos sentimentales de sencilla digestión y fácil captación por nuestro narcotizado pensamiento crítico, lo cual ya detallamos en el apartado anterior. Seguidamente, si hoy ha tomado tal magnitud el tener y el parecer, más que el ser, ¿qué resultados tiene en las relaciones humanas? Si nos fijamos en las listas de amigos de Facebook o en los seguidores de Twitter, o en la cantidad de personas que podemos conocer a través de Tinder, vemos cómo, quizá, hoy también toma un gran valor la cantidad de supuestos amigos, aunque sean superficiales o no los conozcamos, que la profundidad o la calidad de estas relaciones; es decir, es posible que hoy prime más lo cuantitativo que lo cualitativo, puesto que estas plataformas apelan y remedan de forma somera nuestro miedo a estar solos, a quedar abandonados,<sup>82</sup> por lo que la incomunicación entre personas se ve auxiliada por esta superficialidad o ligereza que detectamos, en la que, como decimos, el temor a la soledad es subyacente:

El hombre digital *digita* en el sentido de que cuenta y calcula constantemente. [...] También los amigos de Facebook son, ante todo, *contados*. La amistad, por el contrario, es una narración. La época digital totaliza lo aditivo, el contar y lo numerable. Incluso las inclinaciones se cuentan en forma de «me gusta». [...] Hoy todo se hace numerable, para poder transformarlo en el lenguaje del rendimiento y de la eficiencia. Así, hoy deja de su todo lo que no puede contarse numéricamente. (Chul-Han, 2014: 60).

---

<sup>82</sup> No perdemos de vista, no obstante, que muchos lo ven como un juego placentero voluntariamente elegido, pero queremos referirnos a lo que podría trascender tras esto.

De igual manera, a modo de epílogo, podemos preguntarnos: ¿quizá por la coincidencia temporal estamos culpando a la hipercomunicación digital, a instrumentos como el *Smartphone* o las redes sociales, del individualismo, de la distancia entre nosotros, cuando quizá los valores del individualismo nacen directamente del neoliberalismo? O, simplemente, ¿el neoliberalismo y la hipercomunicación digital retroalimentan conjuntamente la individualidad? Pasemos ahora a analizar el espacio, sin el cual las interrelaciones de la sociedad y la incomunicación y la incidencia de la hipercomunicación o el neoliberalismo no podrían darse.

#### **4.5. El espacio como fuente de incomunicación**

Muchas de las reflexiones que hemos examinado a lo largo de los últimos tres apartados encuentran sustentación y potenciación con las interrelaciones entre el espacio y la incomunicación, con los efectos que el espacio en el que nos movamos, como también en el que se mueven los personajes teatrales, pueden ejercer como fuente para su aparición o como estímulo para su ramificación, por lo que supone un envoltorio necesario para todas estas dinámicas mencionadas; y es que la hipercomunicación, el consumismo o el neoliberalismo tienen repercusiones en el espacio, y éste en los anteriores: o lo que es lo mismo, el espacio y la sociedad ejercen sobre sí influencias mutuas. Así, estas vinculaciones entre espacio e incomunicación de las que hablamos están presentes en nuestro imaginario colectivo, como sociedad occidental de tradición judeocristiana, desde la Torre de Babel, proyectada para llegar al cielo por hombres que hablaban la misma lengua, pero destruida y abandonada por la incomunicación al hacer Dios, según el relato bíblico, que hablaran todos distintos idiomas; como hemos visto y seguiremos analizando ahora aquí, esta relación teatral -y por lo tanto, social- con la incomunicación nace en diversas y muy variadas configuraciones de espacios: urbanos, cerrados, rurales o no urbanos, no-lugares, etc.

El estudio realizado acerca del montaje de *Refugio* nos arrojó perspectivas claras sobre cómo el espacio puede ayudar a configurar el concepto de incomunicación en un montaje teatral: el cubo que albergaba la casa de los Santiesteban-Verdagüés suponía prácticamente una prisión para los personajes, un lugar cerrado donde los conflictos familiares afloraban sin cesar, pero a la vez transparente y abierto para los ojos de los demás, por la necesidad de apariencia de la familia y sirviendo, como decíamos, de metáfora de ese supuesto refugio creado, que no es tal para los personajes; muy

extrapolable a nuestra sociedad es esto: ¿Cuando el sitio al que llamamos hogar se convierte en un lugar asfixiante por la convivencia, la soledad, la comunicación con tus familiares o compañeros, podemos seguir llamándolo hogar? ¿Podemos decir que esta opresión es fuente o estímulo para la incomunicación? ¿Y cuando las connotaciones que atribuimos a un espacio concreto afectan a nuestra capacidad de comunicarnos, tal y como les ocurre a los personajes de *Refugio*? Creemos que el espacio, a lo largo de la historia, dependiendo de cómo lo habitemos puede ser un desencadenante para la comunicación o para la incomunicación; por ello, junto a la hipercomunicación y la infoxicación y el neoliberalismo, el poder y el consumismo, el espacio sería un tercer puntal para explicar la incomunicación del hoy, un contingente de los dos anteriores. Otros montajes teatrales apuntan en este sentido; además de los mencionados –los distintos montajes de *Caricias*, *El amante*, *La gata sobre el tejado de zinc caliente*, *La noche justo antes de los bosques* o *La soledad de los campos de algodón*–, podemos nombrar *La realidad*, escrita y dirigida por Denise Despeyroux en su primer estreno de 2012, una obra de dos personajes para una sola actriz, en la que “en escena se crea una virtualidad en la que dos hermanas se comunican por vídeo conferencia... La distancia permite generar un espacio de comunicación/incomunicación muy interesante, ya que podemos ver en escena a una de ellas y proyectada a la otra” (Adolfo Simón, 2012). En el montaje de *Barbados, etcétera*, escrita y dirigida por Pablo Remón y estrenada en 2017 en el Teatro Pavón Kamikaze, encontramos una nueva perspectiva más, al enfrentarnos a un texto que habla sobre el amor, la desmemoria y la incomunicación con ecos de Pinter, en el que el espacio simbólico de la isla de Barbados como punto de fuga o paraíso perdido y deseado.

Tirando de este hilo teatral, encontramos al espacio urbano como uno de los principales focos de incomunicación, según extraemos. Lo vemos muy ampliamente en *Caricias* y otros textos de Belbel, lo vimos también en *La noche justo antes de los bosques* y otros textos de Koltès y lo vemos, además, en *Animales nocturnos*, *La noche árabe* o *Mi joven idiota corazón*: los ritmos frenéticos y acelerados de la ciudad, que dejan poco tiempo para intimar o relacionarse con el otro, que se hace inasible, teniendo en cuenta que comunicarse con los demás exige un *tiempo*, una voluntad de salir de nosotros mismos y atender al otro, lo cual tenemos que aceptar para establecer cualquier contacto; y la propia soledad que puede llegar a sentirse en el entorno urbano rodeado de otras personas que no conocemos, con las que no nos comunicamos y no tenemos

vínculos, o en palabras de Leonardo Novak, “la tragedia de estar acompañado, de estar rodeado por otros, de ser atropellados por su existencia y a la vez desearla, de querer la libertad y padecer el aislamiento” (en Santa Cruz, 2014). El volumen conjunto de 2016, titulado *Espacios urbanos en el teatro español de los siglos XX y XXI*, extrae conclusiones muy esclarecedoras para nuestros objetivos, remarcando las relaciones entre el espacio urbano y la incomunicación, entre otros posibles efectos colaterales de la vida en estos lugares, como la desfragmentación social:

Se ha podido comprobar mediante un amplio abanico de estudios reunidos en el presente libro, que la mirada sobre las sociedades actuales se oscurece, con lo cual también el espacio urbano degenera cada vez más hacia formas negativas, como son los múltiples espacios urbanos donde reinan el anonimato, la soledad, la desintegración, la frustración, la incomunicación, el odio, para desembocar en exactamente lo contrario de toda “urbanidad” y, sobre todo, en violencia, destrucción, criminalidad, racismo y las formas más distópicas de la vida. (Bauer-Funke, 2016: 11).

En este mismo volumen, son constantes las menciones a la incidencia del espacio urbano en la incomunicación de los personajes y las obras teatrales, así como su interrelación como vaso comunicante con la sociedad en sí, apuntando diversas reflexiones esclarecedoras, tales como *Obsession Street*, escrita en 2008 por Diana de Paco, que “demuestra cómo los personajes se mueven dentro de espacios urbanos suburbanos marcados por la soledad, la incomunicación y también una fuerte deshumanización” (Bauer-Funke, 2016: 7); *La sed, son los otros*, de 2001, *La boda*, de 2008, y *El hombre póstumo*, de 2014, tres monólogos cuya propia autora, Carmen Resino, reconoce como “muy representativos de ese teatro de la incomunicación y la soledad, tan definitorios del teatro urbano” (2016a: 241); también, dentro del ciclo de teatro breve de *Las noches efímeras* de Paloma Pedrero, tres textos -*De la noche al alba*, de 1993, *La noche que ilumina*, de 1995, y *Los ojos de la noche*, de 2006-, “pueden resumirse como el breve encuentro de dos seres de un tiempo actual, en un espacio urbano nocturno muy próximo, que hace aflorar la soledad y el amor. [...] La sociedad queda detrás como un telón de fondo: dominio, egoísmo, incomunicación, etc.” (De Paco, 2016: 152); y, por último, en *Flechas del ángel del olvido*, escrita por Sanchis Sinisterra en 2004, una obra sobre la desmemoria, el propio lugar en que se enmarca la obra, llamado por el autor como Centro, que posee estructura de panóptico, ya incluye la incomunicación en su configuración espacial, mostrando así cómo el lugar puede causar este fenómeno (Pérez-Rasilla, 2016).

Y es que la modernidad líquida de la que Bauman hablaba arraiga con especial profusión en las ciudades (2006), en el entorno urbano, en tanto en las ciudades se encuentran ríos de «gente extraña» de todo tipo de ideologías, credos religiosos, sexos, nacionalidades, culturas, orientaciones sexuales y características físicas, «condenadas» a vivir juntas, a respetar sus límites propios –lo cual, como bien sabemos, no siempre se consigue a nivel social-, a habitar y a rodearse de personas con las que no nos comunicamos, hasta el punto de que, en ciertos casos, pueden certificarnos nuestra soledad en compañía, sembrar la desintegración social o convertirse en amplias prisiones con aspecto aparente de libre albedrío, y que además benefician las mencionadas relaciones basadas en la superficialidad y lo efímero, pues esta vida líquida traza un marco que instiga al movimiento continuo y fluido, a la persecución y adquisición de experiencias novedosas, no a la implantación en algún lugar concreto, a ser de todos los sitios y de ninguno a la vez:

A pesar de lo que la historia depare a las ciudades, y del drástico cambio que puedan experimentar [...], una característica permanece constante: las ciudades son espacios donde los extraños permanecen y se mueven en estrecha y mutua proximidad [...]. El miedo a lo desconocido [...] busca desesperadamente salidas viables. Las ansiedades acumuladas tienden a descargarse sobre una categoría selecta de “extraños” elegidos para encarnar la “extrañeza”, la falta de familiaridad, la impenetrabilidad del entorno de la vida, la vaguedad del riesgo y la amenaza. Cuando una categoría selecta de “extraños” es expulsada de hogares y comercios, el aterrador espectro de la incertidumbre es exorcizado por un tiempo; el horrible monstruo de la inseguridad es quemado en efigie. (Bauman, 2006: 140).

Como extraemos de estas afirmaciones, el miedo a lo extraño, el terror que surge cuando nos cruzamos con desconocidos con los que no nos relacionamos, o en otras palabras, el pavor que puede surgir de la incomunicación en el entorno urbano, puede dar lugar a conflictividad, prejuicios, agresividad o, como Bauman exponía arriba, el racismo y/o la opresión de unos grupos mayoritarios sobre aquellos minoritarios que son ajenos –o, más bien, perciben como ajenos y distintos- a ellos.

La perspectiva de Bauman es muy interesante para la interrelación incomunicación/espacio porque hablamos de la óptica de un hombre nacido en 1925, originario de una sociedad que ha sufrido fuertes cambios y transformaciones, proveniente de un momento en el que –aun con tantos otros problemas que hemos referenciado en nuestro hilo conductor teatral y que no debemos olvidar, y desterrando

cualquier consideración moralista que no nos compete- las personas, al casarse, sabían que lo hacían con la persona con la que, en principio, compartirían ya todo el resto de sus días; personas que ostentaban el mismo oficio casi desde su juventud o desde la finalización de sus estudios y que probablemente vivirían siempre en el mismo sitio y rodeados de la misma gente; y personas con fuertes vínculos familiares a las que, cuando algo se les rompía, fuera un zapato, una camisa, una silla o algo no material, según Bauman, en vez de renovarlo, trataban de repararlo, porque nos situamos en la denominada etapa del «amor sólido», cimentada en valorar lo que se tenía y conservarlo, en el compromiso firme, no en las fechas de caducidad (2006).

Hoy, en las ciudades, y concretamente en los individuos que habitan en ellas, conviven dos conceptos contrapuestos vinculados con la incomunicación, tales como son la «mixofobia» y la «mixofilia», cuyo vértice es la deshumanización, su potenciación en el primero y su huida o parcheado comunicativo en el segundo: la mixofobia es el terror a mezclarse con gente extraña en las ciudades –cada vez más diversificadas y globalizadas en nuestra actualidad-, no encontrar la familiaridad con personas percibidas como diferentes a nosotras, es decir, tratar de encontrar semejanza o afinidades en torrentes de personas distintas y no encontrarlas, con lo que esos otros se convierten en amenazas, cortándose así los canales comunicativos; sin embargo, la mixofilia, es precisamente la fuerza contraria, buscar afinidad como extraños en otros extraños, el gusto por mezclarse con personas distintas a nosotros como elemento enriquecedor a nivel social, dado que en las ciudades se puede vivir cerca de la diversidad, vivirla, pero quedarse a cierta distancia si se desea; la mixofilia se enfrenta así a la mixofobia, basada en la superficialidad pero muy ramificada, causante de segregación, marginalidad e incomunicación, pues su expresión puede ser la cerrazón en uno mismo y en el grupo de los semejantes a mí, la demarcación bien protegida de los otros y de los míos y yo, en lo cual los textos de Koltès son especialmente ilustrativos por su constante muestra del extranjero, de lo marginal y el suburbio:

La "mixofobia" es una reacción [...] a la escalofriante, inconcebible y perturbadora variedad de tipos y estilos de vida humanos que coexisten en las calles de las ciudades contemporáneas [...]. A medida que crece la polivocalidad y la variedad cultural del entorno urbano de la era de la globalización [...], las tensiones provocadas por la indignante/confusa/irritante falta de familiaridad del ambiente seguramente seguirá estimulando el impulso segregacionista. [...] La "mixofobia" se manifiesta en el impulso a dirigirse hacia islas de similitud y semejanza en medio del mar colmado de

variedades y diferencias. (Bauman, 2006: 145).

Debemos hablar, asimismo, de los no-lugares, para terminar de dibujar los espacios urbanos, emplazamientos muy relacionados también con la modernidad líquida por su flujo. Con este concepto, aludimos a aquellos espacios marcados por la transitoriedad de las personas que los habitan, que suelen estar de paso por ellos; lugares en los que la residencia es meramente temporal, hasta el punto de que no pueden ser considerados propiamente lugares por su poca trascendencia en nuestras vidas, como pueden ser los supermercados, una estación de tren o un aeropuerto, una habitación de un hotel, una carretera, etc., sitios que carecen del «alma» suficiente de un espacio propiamente dicho porque son meramente circunstanciales (Augé, 2009). Son estos lugares un terreno abonado para el anonimato, donde podemos pasar desapercibidos y donde nuestra comunicación es, a la vez, contingente, pues está marcada por los trámites que se desprenden de estos sitios: la entrega del DNI, la transacción económica aséptica, el enseñar el ticket o pasaje, etc. En *Agamenón o cómo volví del supermercado y le di una paliza a mi hijo*, de Rodrigo García, o *Móvil* de Sergi Belbel, ya vimos un ejemplo de esto, al colocarnos esta última en un aeropuerto y en una habitación de un hotel: la relación del arte con los no-lugares es amplio por su valor metafórico, especialmente en el arte contemporáneo, ya sea porque el tránsito de estos lugares puede simbolizar el tránsito de los personajes, por la vacuidad que se puede desprender o por la búsqueda de identidad de estos; la incomunicación en ellos es favorecida, por tanto, por la superficialidad y fugacidad que se desliga de éstos, por su rutina y frialdad, su desmemoria, anonimato y falta de personalidad.<sup>83</sup>

No obstante, aunque hayamos identificado a las ciudades como el espacio potencialmente principal para ser fuente de incomunicación, de otros tipos de lugares también puede nacer este fenómeno. En obras como *El amante*, *La gata sobre el tejado de zinc caliente* o, más recientemente, *Agosto*, asistimos a espacios campestres, más cercanos a lo rural o al menos alejados de la ciudad, pero ello también puede traer otras problemáticas: principalmente, aislamiento, sobre todo en el caso de la primera, por el encorsetamiento causado por la huida de la censura social; y es que, alejarse de los estímulos infracomunicativos de la ciudad, ¿implica librarse de la incomunicación? Creemos que no, pues en los entornos que describimos se hace más imperioso el

---

<sup>83</sup> En relación con esto debemos mencionar el concepto de *sobremodernidad*, y el vértigo ante el ritmo trepidante de los cambios que vivimos, hasta el punto de que no sentimos ningún control (Augé, 2009).



contacto con el otro, su mirada es más penetrante; podemos verlo en el abandono que sienten los patriarcas de la familia en *Agosto*, donde el espacio tiene una importancia capital, y con mucha vigencia en el teatro de Chéjov, uno de los clásicos universales cuyo teatro sigue montándose y representándose e interrelacionándose con nuestro hoy, donde la decadencia del espacio en que se inserta la obra –alejados de las grandes ciudades, en zonas campestres- acompaña a la decadencia de los personajes, que sueñan alcanzar todo aquello que nunca alcanzarán y ven cómo sus canales comunicativos, con el paso erosivo e imperdonable del tiempo, van colapsándose.

Por último, tenemos que referenciar los espacios cerrados, muy presentes en nuestro hilo conductor, hasta el punto de que muchos de los espacios urbanos vistos, en principio lugares abiertos por sus posibilidades, acaban adquiriendo categoría de espacios cerrados por su carácter asfixiante y opresivo. Y es que en un lugar cerrado los personajes deben comunicarse con el otro irremisiblemente, enfrentarse a la alteridad, por lo que los problemas comunicativos se hacen mucho más visibles; en Pinter, desde la obra de *La habitación*, pasando por *El amante* y otras tantas, y también en Sartre con *A puerta cerrada*, esto es una máxima con derivaciones muy extrapolables a nuestra sociedad: en la claustrofobia de un espacio cerrado, en el frente a frente sin huida de dos o más personajes, se materializa aquello de “el infierno son los otros” (Sartre, 1981: 135), los quiebres y la distancia entre nosotros se hace más palpable, pero al contrario que en otros espacios, no podemos desembarazarnos del contacto, se hace más sencillo descubrirnos y más difícil comunicarnos desde la apariencia. *Refugio* es otro ejemplo del poder que un espacio cerrado puede ejercer en la comunicación de los personajes, de la conflictividad que puede causar el ser forzados a relacionarnos cuando estamos frente a los demás y nos vemos desprovistos de protección, o lo que es lo mismo, cuando no practicamos con el otro o no practican con nosotros la mirada respetuosa, la escucha constructiva, la honestidad, la empatía, el tiempo y la voluntad que requieren una comunicación genuina, pues amar o, simplemente, comunicarse con el prójimo, entraña un altísimo grado de dificultad.

## 5. CONCLUSIONES

Dijo Donald W. Winnicott, quien trató la incomunicación como parte de sus investigaciones psiquiátricas, que “cada individuo es un aislado en permanente incomunicación, permanentemente desconocido, en realidad no descubierto”, a la vez

que afirmaba que “en el centro de cada persona hay un elemento incomunicado, sagrado y merecedor en grado sumo de que se lo preserve” (en Bareiro, 2011: 47). A lo largo de estas páginas, efectivamente, hemos podido contrastar la incomunicabilidad inherente al ser humano a través de las interrelaciones teatro y sociedad, las dificultades que experimentamos para comunicarnos y relacionarnos bajo la mirada del Otro, para exteriorizar lo que existe en nuestra interioridad. Así pues, llegados a este punto, y como primer aspecto a tratar en estas conclusiones, podríamos decir que la hipótesis y los objetivos marcados al comienzo de nuestra investigación han sido satisfactoriamente perseguidos y, creemos, alcanzados; de igual manera, sería posible afirmar que hemos arrojado cierta claridad sobre la problemática en la que nos hemos introducido, intentando elaborar una definición y un estudio amplio de la incomunicación desde todas sus ópticas, que nos permita alcanzar una visión más global y completa; analizando la adherencia de la incomunicación al teatro como motor dramaturgico privilegiado; trazando un hilo conductor de su relación con el arte y su reflejo desde el mismo, como espejo de la sociedad, y en concreto desde el teatro como vaso comunicante esclarecedor, para comprender así el fenómeno; y examinando, a partir de ahí, los principales motivos –junto a los que siempre existen- que explican hoy la incomunicación que puede percibirse en nuestra propia sociedad actual.

Como seres sociales, nos vemos abocados a la relación y comunicación con los demás, pero la incomunicación ejerce una notable disfunción en el proceso comunicativo que nos aleja del Otro; una disfunción que distorsiona y crea baches en el acercamiento entre nosotros y en el que medran toda una serie de fenómenos, etiquetables bajo el amplio paraguas del «ruido», tales como el miedo, la desconfianza, la ambigüedad, la extrañeza, el malentendido, los prejuicios de todo tipo y clase, la competencia, la tradición cultural, etc., que se repiten a lo largo de nuestra historia y que siguen presentes, además de nuestra propia experiencia vital y los condicionantes que ello haya podido implicar en nuestra forma de comunicarnos, esa «mochila» que todos llevamos a cuestas, junto a ese componente comunicativo inherente al interior de cada uno de nosotros, a nuestro ser, que, como recién decíamos, nos aísla en cierto modo y que marca el solipsismo del ser humano: no conseguimos conocernos, no conseguimos comprendernos, y por tanto nos encerramos en nosotros mismos. Sin embargo, al necesitar al Otro y ser despojados de ello, al ser la comunicación una necesidad perenne, ésta queda insatisfecha, ejerciéndose así un poder compungivo en nuestra sociedad que

conducen a la angustia y la frustración cuando el fenómeno es más visible: “La peor de las alienaciones no es ser despojado por el otro sino estar despojado del otro: es tener que producir al otro en ausencia del otro y, por lo tanto, ser enviado continuamente a uno mismo y a la imagen de uno mismo” (Baudrillard, 2000: 34); es decir, necesitamos de la intersubjetividad para comunicarnos, sabemos que hay un yo porque hay un tú, y un aquí porque hay un allí, pero las distancias entre ambos extremos se ensanchan y este a priori garantiza únicamente la percepción del Otro, pero no permite ni favorece siempre que nos pongamos en su piel.

La incomunicación no es la ausencia de la comunicación, sino su parcialidad, su presencia y aun así insuficiencia; el comunicarse con los demás y no conseguirlo tal como se quiere, el sentir la incapacidad de llegar al Otro, de verter fuera de nuestra interioridad lo que queremos expresar, así como también la imposición, la incapacidad o la falta de voluntad para escuchar activamente y comprender a los demás, pues, en palabras de Karl Jaspers, y aludiendo al sobreentendimiento, otro de los fenómenos relacionados con la incomunicación, “quien tiene las respuestas definitivas ya no puede hablar al prójimo, e interrumpe la comunicación genuina en aras de aquello en lo que cree” (en Söntag, 1985: 18), es decir, la falta de disponibilidad para cohabitar con el resto constructivamente o, en definitiva, no poder llevarse a cabo una comunicación genuina. Y es que, aunque no comuniquemos o no nos comprendan tal y como queramos, la comunicación, en algún grado y sentido, siempre se produce, llegue lo que llegue o se interprete lo que se interprete, con unas ganancias y unas pérdidas respecto a la intención original. Así, decía Zygmunt Bauman que “el fracaso de una relación es con frecuencia un fracaso de comunicación” (2006: 32); podemos decir, más allá aún, que la violencia y el conflicto suele venir de la incomunicación también, en tanto es una de las consecuencias directas en que este fenómeno puede derivar, como bien hemos venido justificando durante estas páginas: la tensión que nace de la falta de comprensión es su origen, el terror que nace a lo extraño, cuando no se puede descifrar o cuando queremos imponer con resistencia o subyugar.

Una de las mayores problemáticas tras la incomunicación, como hemos visto, es la «comunicación desde la apariencia», hasta el punto de que, al hablar de este fenómeno, podemos decir que no nos comunicamos como personas, sino como personajes, es decir, que la incomunicación potencialmente se da entre máscaras adquiridas o pretendidas por los seres humanos para proteger su *ser*, para

salvaguardarse; y mucho más hoy, tras la aparición de los avatares e identidades digitales. En ello interviene el que no podamos verificar constantemente si nuestro interlocutor ha comprendido lo que le hemos expresado, si nuestra comunicación ha trascendido un mero entendimiento, por lo que aceptamos relaciones ficcionales y basadas en la superficialidad:

Este ilusorio vivir en compañía se debe a lo siguiente: no hay conciencia de la incomunicación, o, mejor, no se tiene conciencia de que la comunicación es sobremanera parcial, por una parte, y por otra parte incorrecta. El sistema permite decir y la adaptación al sistema hace que el decir permitido sea el decir deseado. No se dice más, no porque de hecho no se pueda —de hecho se podría decir mucho más—, sino porque realmente se alcanza un momento en que no-hay-más-que-decir, y con lo que se dice basta. (Castilla del Pino, 1989: 97).

Es decir, encontramos una doble vertiente, pues por una parte, la ilusión de que la comunicación se produce y está presente en nuestro día a día supone uno de los mayores problemas del fenómeno por la labor anestésica que ejerce, pero por otra parte, hemos analizado cómo la incomunicación acaba siendo una forma de adaptación al medio, amparada por la imposibilidad verificadora mencionada y como una forma de vivir en sociedad, tal y como necesitamos como seres humanos; sabemos que existen brechas, que pueden detectarse en lo cotidiano y en lo estridente, pero las aceptamos como modo de supervivencia, como un parche para la convivencia.

Así, la incomunicación, como conexión o contacto más que relación, como parcialidad más que ausencia, como superficialidad más que como profundidad, en aras de encontrar una definición precisa para la problemática, quizá necesite para concretarse un término más específico y ajustado de lo que este concepto representa: «infracomunicación» propusimos anteriormente, y nuestra investigación lo ha certificado, porque la incomunicación encierra debajo de esta adulteración comunicativa todo un bosquejo de causas y motivos particulares y singulares en cada caso que no pueden desdeñarse en su análisis; ante la confusión y vaguedad con el término común de «incomunicación», que no debe atañer a cualquier mera disensión ni solo a una negación de la comunicación, nos parece necesario, como una de nuestras conclusiones destacadas, la introducción de este concepto concreto. Ello concuerda con los tipos clásicos que encontramos del fenómeno: prejudicativa, judicativa e instrumental, como bien explicamos durante nuestra investigación.

Dentro de esta incomunicación, juega un papel esencial el lenguaje verbal, que hemos revelado como limitado, pues en muchas ocasiones no permite el trascender, sino la conservación de lo preexistente y la adecuación a la norma social, ya que su uso corriente no satisface siempre nuestras necesidades más profundas de comunicación y en ello se rastrean grietas de todo tipo; por tanto, nos encontramos ante una herramienta vital para nuestra socialización, pero a la vez poseedora de peligros comunicativos y relacionales o, en otras palabras, un arma de doble filo, debido a que, en muchísimas ocasiones, únicamente sirve para disfrazar la realidad, crear ambigüedad y esconder el pensamiento, no para su función pura. En cualquier caso, no puede desligarse el lenguaje verbal del plano extralingüístico, por toda la información que ello proporciona y que incluso puede contradecir lo que nuestra habla expresa. Contrariamente al lenguaje, hemos analizado también la relación del silencio con la incomunicación, encontrando a éste como un medio elocuente, casi un lenguaje en sí mismo, puesto que “despliega una gama de posibilidades para interpretarlo, para adjudicarle palabras” (Söntag, 1985: 25); pero, a la vez, supone una forma de oponerse a la comunicación, de nuevo un modo de protección o, quizá, una incapacidad para expresarse, por lo que, desde esta óptica, el silencio sería “el apogeo de esa resistencia a comunicar” (Söntag, 1985: 14), o, yendo más allá, en tanto el silencio puede responder a una imposibilidad para decir lo que se quiere, a una preferencia a callarse antes que descubrirse, a decir algo que no se quiere o para enfrentarse a la compleja tarea de hallarse lo que se pretende expresar, “callarse es una forma extrema de defensa” (Le Breton, 2006: 62); una defensa que ejercemos, bien discrecionalmente, o bien forzados por las circunstancias acontecidas.

Hasta ahora, no hemos nombrado el teatro en estas conclusiones, el cimiento de nuestra investigación: esta expresión artística, como cualquier otra, pero con especial y muy íntima complicidad, guarda una relación de vaso comunicante con la sociedad, donde la incomunicación se presenta; y, de igual forma, dada la configuración y características del teatro, este mismo fenómeno, como generador de conflictos, lo cual supone a la vez la base de este arte, toma un papel inherente como motor dramático privilegiado. Gracias a esta condición, a esta posibilidad que faculta el teatro para exteriorizar aquello que comúnmente no se exterioriza –en consonancia con la «Teoría del carnaval» de Bajtin (1976)-, hemos podido establecer comparativas claras y elocuentes, desgranar los motivos y las consecuencias de la incomunicación, mostrar la

preocupación y el reflejo del fenómeno por parte de nuestra sociedad, plasmar las incidencias del lenguaje y el silencio –a través, principalmente, de cuatro autores, tales como Harold Pinter, Tennessee Williams, Bernard-Marie Koltès y Sergi Belbel, en los que, bien el silencio o bien lenguaje, atañen a la incomunicación- y abordar un hilo conductor a través de este arte pasando por los principales hitos o casos más particulares, que, en primer lugar, nos confirma el acompañamiento perenne de la incomunicación al teatro, y en segundo y primordial lugar en relación a las conclusiones de nuestra investigación, nos ha permitido categorizar el fenómeno en cada momento histórico hasta llegar al hoy por las principales características que fomentan el concepto singular en su tiempo: incomunicación atávica en los primeros albores, desde la Antigua Grecia; incomunicación moral en el siglo XVII; incomunicación identitaria en la segunda mitad del siglo XIX; incomunicación ontológica durante buena parte del siglo XX; incomunicación del Yo durante los últimos compases del mismo siglo; e incomunicación mediática en los últimos tiempos.

El teatro nos ha permitido analizar en el hoy y en el antes la quiebra del diálogo auténtico y la comunicación genuina, que implica un riesgo que debe asumirse y necesita de una escucha, de voluntad y tiempo, además de encontrar las grietas emocionales o lingüísticas que la incomunicación lleva a nuestras relaciones como seres humanos, lo que ha favorecido la concepción de formas fragmentadas de comunicación, de esferas apartadas, de esquirlas de voces, hasta poder hablar de una «comunicación distanciada» o de un «diálogo de alejados» que, siendo visible mucho antes, ya era especialmente significativo en Chéjov, y mucho más en el siglo anterior, en las vísperas de nuestro siglo y en nuestra actualidad, como nuestro hilo conductor teatral ha demostrado. Tanto es así, que ni siquiera el teatro escrito por quien escribe estas líneas es ajeno a ello, como se expone en el prólogo de *Vecinos* (Pérez León, 2017) o en la crítica teatral al montaje, estrenado en 2016 por Doble Sentido Producciones, de la obra *Sed* (Morate, 2017), pero que, siendo más concretos, es general en el teatro del hoy y de los últimos tiempos, que ramifica en diversos matices y a través de diferentes causas y se exterioriza mediante distintos aspectos, pero que cruza diametralmente lo que vemos en la escena y en la dramaturgia, en obras tales como *Refugio*, *Agosto*, *Animales nocturnos*, *Party Line* o el teatro de Liddell y Belbel en general, entre otros tantos analizados o nombrados que revelan una incidencia plural y extensa, además de en autores pasados de plena vigencia hoy, como –además de los ya mencionados en estas

conclusiones- Sarah Kane, Calderón de la Barca o Ibsen, y que por tanto apela a lo rastreable y punzante en la sociedad.

Hoy, como hemos analizado, junto a las causas que siempre secundan a la incomunicación, hemos visto, partiendo de los indicios que el teatro nos ha aportado, que la hipercomunicación digital y la infoxicación, las dinámicas derivadas del neoliberalismo, del uso del poder y de la sociedad de consumo, además del espacio, se encuentran detrás del fenómeno actualmente, creando así la paradoja de «la incomunicación de la hipercomunicación». Ello se enmarca dentro de la modernidad líquida que Bauman desgranó en oposición a lo sólido (2003), que propulsa estos procesos: una significativa individualidad, competencia, fragmentación social, comunicación desde el tener y la apariencia –es decir, desde la representación ficcional o virtual que creamos de nosotros mismos- y culto de la imagen, soledad, materialización del sentimiento, damnificación del pensamiento crítico, disminución de la *distancia respetuosa* necesaria para la comunicación –es decir, del respeto requerido para comunicarse con el otro-, mengua del compromiso firme en las relaciones, necesidad constante de renovación y huida de lo desagradable, pérdida de identidad definida, menor uso de la mirada y los componentes no lingüísticos y paralingüísticos de la comunicación, artificialidad, desinformación, mixofobia o saturación informativa, entre otros tantos, son algunas de las contrapartidas que hemos podido rastrear y que potencian la incomunicación de nuestro hoy día.

También, en relación a las redes sociales, hemos encontrado que, además de poder ser un sustituto para la soledad, para la falta de una comunidad, en muchas ocasiones, “no enseñan a dialogar, [...] mucha gente usa las redes sociales no para unir, no para ampliar sus horizontes, sino al contrario, para encerrarse en lo que llamo zonas de confort, donde el único sonido que oyen es el eco de su voz” (Bauman, 2016), pues dialogar genuinamente no es hacerlo únicamente con quien piensa igual que tú, sino poder hablar con quien piensa distinto y aun así comunicarse, o bien por el constante ruido, a modo de enjambre, que favorece la conflictividad y la falta de escucha que, en medios como Twitter, puede verse a modo de olas de indignación, por lo que las redes sociales pueden resultar en cierto modo una trampa.

El teatro, de nuevo como producto de la sociedad que lo condiciona y, por tanto, también expuesto a sus dinámicas, no es ajeno a las incidencias de la incomunicación y

es por ello que, creemos, también la afinidad del público del hoy con este arte puede estar viéndose afectado, en tanto el teatro supone una expresión artística exigente, que necesita de esfuerzo y tiempo por parte de la audiencia; dos conceptos, en muchas ocasiones, no especialmente prolijos en este momento debido, como decíamos, a la posible disminución del pensamiento crítico y, sobre todo, del grado de atención que poseemos, afectada por los constantes estímulos a los que la infoxicación nos enfrenta, y que debe preocuparnos especialmente en cuanto al público venidero:

La comunicación teatral no es un proceso pasivo, es [...] incitación a una práctica social. [...] El teatro reclama un trabajo, una inscripción compleja, voluntaria e involuntaria, en el proceso teatral. [...] En la actividad propia del espectador concurren dos elementos: por una parte, la reflexión; por otra, el contagio pasional, el trance [...] que imprime el cuerpo del comediante sobre el cuerpo y el psiquismo del espectador. (Ubersfeld, 1989: 40).

Esto nos lleva a aventurar, en consonancia con los avatares de la posmodernidad y el teatro posdramático, el surgimiento de un teatro rizomático para contraponerse a la incomunicación de la escena con el espectador,<sup>84</sup> lo cual puede suponer una futura línea de investigación a empezar a analizar. ¿Vamos hacia allí, preservando quizá las formas clásicas pero contemplando esta nueva aparición que cambie los paradigmas? ¿O bien se trata de una fase temporal? ¿Pervivirá el teatro tal y como lo conocemos o, siquiera, pervivirá? Desde aquí hablamos de su posible evolución en consonancia con las características del tiempo en que vivimos, de la venida de un teatro sincrético, que albergue e hibride multiplicidad de influencias eclécticas, una convergencia de disciplinas artísticas que ramifiquen en la dramaturgia y el acto teatral e incluya, también, dinámicas propias de la sociedad hipercomunicada y líquida en la que nos encontramos y su forma de consumir, tales como la fragmentación, la intertextualidad, la liminalidad –que implica el concepto de lo fronterizo en el acto teatral- (Diéguez, 2016, y Dubatti, 2016), el teatro inmersivo, la gamificación, la realidad mixta o la comunicación multicanal (Almansa, 2016), entre otros fenómenos, como ya muchos espectáculos empiezan a incluir en su propia concepción. Yendo más allá, en palabras del dramaturgo Antonio Rojano, podemos decir que...

...en el teatro, la escritura rizomática habita algunos trabajos que, como un zapping, tratan de ejemplificar los procedimientos de la red: autoficción, textos de diversa

---

<sup>84</sup> Usamos la terminología de Gilles Deleuze para denominar este posible nuevo teatro.



autoría, información desprovista de contexto... Piezas que son como *posts* digitales, que no sólo se nutren del teatro sino de las otras artes: visuales, musicales, arquitectónicas. (En Fanjul, 2016).

Si entendemos la sociedad globalizada de hoy como un almacén donde proliferan la diversidad de estímulos, lo rizomático y lo sincrético, la influencia en el teatro no puede ser ajena, como vemos ya en nombres relevantes de la escena, tales como Thomas Ostermeier, en cuyo teatro puede verse la influencia del videoclip, uno de los máximos exponentes del formato audiovisual comercial hoy (Fanjul, 2016, y Palacio Enríquez, 2017), además de otras compañías, entre otras tantas, como las españolas Kamikaze Producciones o El Pont Flotant, donde conviven diversas influencias que reúnen la concepción clásica con la posmodernidad, en el caso del primero, o técnicas relacionales y rituales, en el segundo. Incluso, la Royal Shakespeare Company –junto a la empresa tecnológica Intel y un estudio de animación– ya ha presentado un montaje de *La Tempestad*, el clásico shakesperiano, que incluye un avatar digital, a través de sensores de movimiento y proyectores (Guillén Torres, 2016); esto último nos lleva, de igual forma, al concepto de intermedialidad (Thenon, 2013, y Esteve Velázquez, 2014), también componente de este teatro rizomático que auguramos y cada vez más presente, en tanto nos habla del diálogo fluido entre los diferentes medios artísticos y, en concreto, con las nuevas tecnologías del siglo XXI.

Como se ha venido diciendo hasta ahora, el teatro es un reflejo de la sociedad y, en consecuencia, se pueden observar diversos fenómenos que, de modo simultáneo, ocurren en ambos espacios a la vez. El teatro, cada vez más, trata de acercarse al espectador cinematográfico o nativo digital incluyendo en sus representaciones materiales e infraestructuras audiovisuales, a la par que el cine intenta acercarse más a lo físico, a lo “real”, como el teatro, lo cual es demostrado con la técnica del 3D, la realidad virtual o los experimentos para la inclusión de un nuevo sentido más en los filmes: el olfato. Creemos que habrá un punto en el que, al igual que en la sociedad puede llegar a producirse un choque –pues, por mucho que se trate de paliar la incomunicación con hipercomunicación, la contradicción sigue dándose y fortaleciéndose, no eliminándose de forma alguna este fenómeno, sino acercándose a unos límites que podrían obligar a la comunicación a «transformarse o morir»–, también en el teatro, como reflejo de la sociedad, se va hacia una dirección limítrofe perceptible de explotar; y es que esta hibridación de géneros puede convertirse en un auténtico *big*

*bang* que, correctamente tratado, dé lugar a un nuevo formato o plataforma de comunicación. Como menciona Ubersfeld, el teatro no es algo pasivo y, al estar tan estrechamente relacionado con la sociedad, con la que se produce una retroalimentación constante, quizás es desde éste a partir del cual se puede llevar a cabo una verdadera revolución en la comunicación, conduciendo este nuevo *big bang* comunicativo hacia un camino que nos permita comunicarnos sin máscaras, sin filtros, sin máquinas que nos aíslen, sin farsas y sin incomunicación. De modo contrario, es posible que el teatro, amenazado, siga viendo reducida su acogida en el espectador actual.

En definitiva, a partir de un terreno demasiado propenso al «lugar común», hemos transitado -mediante el teatro- nuevas vías de un campo, la incomunicación, que, tal y como nuestra sociedad avanza, merece nuestra atención, debe ser profundizado, analizado, divulgado y, en todo lo posible, paliado; esperamos, a partir de esta investigación, diagnosticar con más y mejores utensilios este fenómeno comunicativo que ha acompañado a nuestras relaciones sociales siempre, pero que, quizá hoy más que en otros momentos históricos, ha tomado una dimensión que no debemos desdeñar y, en todo caso, en lo que debemos seguir ahondando. No creemos que la incomunicación pueda nunca verse eliminada del todo, dado su carácter inherente y adaptativo que ha tomado para el ser humano, pero sí restringida y acotada, sí mitigada hasta el punto de poder acercar más a las personas entre ellas; sin embargo, la incomunicación vive un momento de auge cuyas consecuencias futuras, acorde con el desarrollo tecnológico, el imperio de la individualidad y la disolución y renovación constante de las relaciones sociales, son desconocidas, pero en todo caso alarmantes, por lo que esta vía de investigación debe seguir siempre abierta y en constante revisión, expectantes de en qué puede la comunicación desembocar y cómo ello nos puede afectar.

## **6. BIBLIOGRAFÍA**

- ABBAS, Khaled Mohammad (2013): “Análisis de Fando y Lis, una Obra del Teatro del Absurdo de Fernando Arrabal”, en *Journal of King Saud University – Languages and Translation*, vol. 25, págs. 53-63.
- ABICHARED, Robert (1994): *La crisis del personaje en el teatro moderno*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España.

- ABUÍN GONZÁLEZ, Ángel (1998): “El silencio y el callar: apuntes para una dramaturgia de lo “indecible” en el teatro del siglo XX”, en *Semiosfera*, núm. 9, Universidad Carlos III de Madrid, págs. 69-101.
- ÁLAMO, Antonio (1999): “Prólogo”, en Tennessee Williams, *La gata sobre el tejado de zinc caliente*, Madrid, El Mundo, págs. 5-6.
- ALARCÓ, Paloma, BERMAN, Patricia G., y STEIHAUG, John-Ove (2015): *Edvard Munch: Arquetipos*, Madrid, Librería Fundación Thyssen.
- ALBA, José Antonio (2017): “AlmaViva Teatro retoma ‘La noche justo antes de los bosques’, un Koltès cada vez más vigente” [En línea] (Última actualización: 04/10/2017), en: <https://www.teatromadrid.es/revista/almaviva-teatro-retoma-noche-justo-antes-bosques-koltes-mas-vigente> [Consulta: 10/10/2017].
- ALBEE, Edward (1991): *Historia del zoo*, William Layton (trad.), Madrid, La Avispa.
- ALBEE, Edward (2000): *¿Quién teme a Virginia Woolf?*, Madrid, Ediciones Cátedra.
- ALMANSA, Pilar G. (2016): “Dramaturgia del liveness. Una investigación sobre la arquitectura de la experiencia escénica” [En línea], en *Revista de la Asociación de Autores de Teatro*, extra nº1. Disponible en: <http://www.aat.es/elkioscoteatral/las-puertas-del-drama/> [Consulta: 20/07/2018].
- ALTOLAGUIRRE, Manuel (2008): *Islas del aire*, Madrid, Editorial Renacimiento.
- ÁLVAREZ, Luis Alberto (2009): “El Silencio (1963), de Ingmar Bergman” [En línea] (Última actualización: 29/10/2009), Universitat de València. Disponible en: [http://www.uv.es/capelo/El\\_silencio.html](http://www.uv.es/capelo/El_silencio.html) [Consulta: 02/07/2017].
- ALVEAR, Inmaculada (2005): “La inexactitud de la palabra o cómo tratar de desnudar el alma”, en *Cuadernos de dramaturgia contemporánea*, núm. 10, págs. 9-15.
- ALVIRA, Rafael (2005): *Filosofía de la vida cotidiana*, Madrid, Ediciones Rialp.
- ANTÓN-PACHECO BRAVO, Ana (1986): “Introducción”, en Eugene O’Neill, *Largo viaje hacia la noche*, Madrid, Ediciones Cátedra, págs. 4-73.
- ARCO, Miguel del (2017): *Refugio*, Madrid, Centro Dramático Nacional.

- ARELLANO, Ignacio (2000): “Honor y poder. Calderón, grandes temas” [En línea] (Última actualización: 02/01/2000), en *El Cultural*. Disponible en: [http://www.elcultural.com/articulo\\_imp.aspx?id=17868](http://www.elcultural.com/articulo_imp.aspx?id=17868) [Consulta: 08/08/2017].
- ARELLANO, Ignacio (2001): “La metamorfosis, de Franz Kafka” (Última actualización: 10/12/2001), en: <http://www.unav.es/noticias/opinion/op081201.html>
- ASURMENDI, Cecilia (2012): “Ruptura y entropía: dos rasgos de la comunicación en Cartas de amor a Stalin”, en Mabel Brizuela (ed.), *Un espejo que despliega. El teatro de Juan Mayorga*, Córdoba, Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba.
- AUGÉ, Marc (2009): *Los no lugares: espacios del anonimato. Antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Editorial Gedisa.
- AZUAGA, Miguel (2010): “Marina Abramović” [En línea] (Última actualización: 02/02/2010), Universidad de Málaga. Disponible en: <https://es.scribd.com/document/26261258/Marina-Abramovic> [Consulta: 27/11/2017].
- BAJTÍN, Mijaíl (1976): “Carnaval y literatura”, en *Revista Eco*, núm. 134, Bogotá, págs. 311-338.
- BAREIRO, Julieta, (2011): “La problemática de la subjetividad y la clínica en Winnicott: verdadero y falso self”, en *Perspectivas en Psicología* [En línea], Vol. 8, núm. 2, Secretaría de Investigación y Postgrado, Facultad de Psicología, Universidad Nacional de Mar del Plata, págs. 45-51. Disponible en: <http://www.seadpsi.com.ar/revistas/index.php/pep/article/view/41>
- BARRANCO, Justo (2017): “Joan Ollé lleva el deseo y la oscuridad de Bernard-Marie Koltès al TNC” [En línea] (Última actualización: 19/01/2017), en *La Vanguardia*. Disponible en: <http://www.lavanguardia.com/edicion-impresa/20170119/413479805990/joan-olle-lleva-el-deseo-y-la-oscuridad-de-bernard-marie-koltes-al-tnc.html> [Consulta: 01/09/2017].
- BARRERO PÉREZ, Óscar (1991-1992), “Incomunicación y soledad. Evolución de un tema existencialista en la obra de Ernesto Sabato”, en *Cauce*, núms. 14-15, págs. 275-296.

- BARROSO, Miguel Ángel (2014): “El Eclipse de Michelangelo Antonioni” [en línea] (Última actualización: 25/11/2014), en *Revista Visión*. Disponible en: <http://arevista.visionmedia.es/2014/11/el-eclipse-de-michelangelo-antonioni/> [Consulta: 02/07/2017].
- BARTHES, Roland (1964): *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral.
- BAUDRILLARD, Jean, y GUILLAUME, Marc (2000): *Figuras de la alteridad*, Madrid, Editorial Taurus.
- BAUER-FUNKE, Cerstin (2016): “Introducción”, en Cerstin Bauer-Funke (ed.), *Espacios urbanos en el teatro español de los siglos XX y XXI*, Hildesheim, Georg Olms Verlag, págs. 3-12.
- BAUMAN, Zygmunt (2002): *Modernidad líquida*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España.
- BAUMAN, Zygmunt (2006): *Amor Líquido: acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España.
- BAUMAN, Zygmunt (2016): “Zygmunt Bauman: «Las redes sociales son una trampa»” [En línea] (Última actualización: 09/01/2016), en *El País*. Disponible en: [https://elpais.com/cultura/2015/12/30/babelia/1451504427\\_675885.html](https://elpais.com/cultura/2015/12/30/babelia/1451504427_675885.html) [Consulta: 25/07/2018].
- BAXMEYER, Martin (2016): “Telefonar en el no lugar. Comunicación humana y espacio urbano en *Móvil*, de Sergi Belbel”, en Cerstin Bauer-Funke (ed.), *Espacios urbanos en el teatro español de los siglos XX y XXI*, Hildesheim, Georg Olms Verlag, págs. 301-312.
- BECKETT, Samuel (1996): *Los días felices*, Madrid, Ediciones Cátedra.
- BECKETT, Samuel (1999): *Fin de partida*, Madrid, El Mundo.
- BECKETT, Samuel (2006): *Esperando a Godot*, Ana María Moix (trad.), Rosario, Editorial Último Recurso.
- BELBEL, Sergi (1990): “B.M.K.: Retorno al drama”, en Bernard-Marie Koltès, *Combate de negro y de perros*, Madrid, Centro Dramático Nacional.

- BELBEL, Sergi (2000a): “Elsa Schneider”, en *Obras escogidas [Vol. 2]*, Madrid, Editorial La Avispa, págs. 80-136.
- BELBEL, Sergi (2000b): “Caricias”, en *Obras escogidas [Vol. 2]*, Madrid, Editorial La Avispa, págs. 21-78.
- BELBEL, Sergi (2003): *Después de la lluvia*, Madrid, SGAE.
- BELBEL, Sergi (2008): *En la Toscana*, Madrid, SGAE.
- BELBEL, Sergi (2011): “Móvil” [En línea] (Última actualización: 10/07/2011).  
Disponible en: <https://es.scribd.com/document/59746751/BELBEL-Sergi-Movil>  
[Consulta: 02/09/2017].
- BELBEL, Sergi (2014): “Morir” [En línea] (Última actualización: 10/09/2014).  
Disponible en:  
[http://aprendeenlinea.udea.edu.co/lms/moodle/file.php/332/BelbelMorir\\_cast.pdf](http://aprendeenlinea.udea.edu.co/lms/moodle/file.php/332/BelbelMorir_cast.pdf)  
[Consulta: 02/09/2017].
- BENET I JORNET, Josep M. (1989): “Sergi Belbel: una revelación entre la palabra y el gesto”, en *El Público*, núm. 65, págs. 23.
- BENÍTEZ ARIZA, José Manuel (2016): *Cosas que no creeríais. Una vindicación del cine clásico norteamericano*, Valencia, Universitat de València.
- BENITO, Ferrán (2009): “La Gaviota, El tío Vania, Las tres hermanas y El jardín de los cerezos, de Anton Chéjov” [En línea] (Última actualización: 16/10/2009).  
Disponible en: <https://unlibroabierto.wordpress.com/2009/10/16/la-gaviota-el-tio-vania-las-tres-hermanas-y-el-jardin-de-los-cerezos-de-anton-chejov/>  
[Consulta: 11/08/2017].
- BERLANTE, Daniela (1998): “Zonas de cruce entre literatura y teatro. «En la soledad de los campos de algodón» de Bernard-Marie Koltès”, en *Cuadernos de Teatro*, núm. 12, Universidad de Buenos Aires, págs. 65-70.
- BERTELOTTI, Lucas (2014): “Trilogía de la incomunicación: Antonioni y el desencanto de la burguesía” [en línea] (Última actualización: 03/10/2014), en *Crónicas de calle*. Disponible en:

- <http://www.cronicasdecalle.com.ar/2014/10/trilogia-de-la-incomunicacion-antonioni-y-el-desencanto-de-la-burguesia/> [Consulta: 02/07/2017].
- BILLINGTON, Michael (2000): “¿Quién es Harold Pinter?”, en *Primer acto*, núm. 282, págs. 10-14.
  - BLANCO, José (2014): “Sobrevivir a la incomunicación: Michelangelo Antonioni” [en línea] (Última actualización: 30/05/2014), en Walskium Magazine: <http://www.walskium.es/magazine/cine/sobrevivir-a-la-incomunicacion-michelangelo-antonioni/> [Consulta: 02/07/2017].
  - BLOCK DE LEHAR, Lisa, (1994): “La protesta silenciosa”, en: *Una retórica del silencio: funciones del lector y procedimientos de la lectura literaria*, Madrid, Siglo XXI de España Editores, págs. 16-21.
  - BOBES NAVES, María del Carmen (1997): *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Arco Libros.
  - BOBES NAVES, María del Carmen (1998): “El discurso de la obra dramática: Diálogo, acotaciones y didascalias”, en José Carlos de Torres Martínez y Cecilia García Antón (coords.), *Estudios de literatura española de los siglos XIX y XX: homenaje a Juan María Díez Taboada*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
  - BOREL, Jean Paul (1966): *El teatro de lo imposible*, Madrid, Ediciones Guadarrama.
  - BOVELL, Andrew (2016): *Cuando deje de llover*, Madrid, Madrid Destino.
  - BOULAGHZALATE, Hamza (2010): “Lo absurdo en Camus y Sábato. La filosofía del absurdo en L’*étranger* de Albert Camus y El Túnel de Ernesto Sábato (Estudio comparativo)”, *A Parte Rei: revista de filosofía*, núm. 68, en: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/hamza68.pdf> [Consulta: 30/06/2017].
  - BRAVO, Julio (2007): “Enganchados por el «Móvil»” [En línea] (Última actualización: 17/05/2007), en ABC. Disponible en: [http://www.abc.es/hemeroteca/historico-17-05-2007/abc/Espectaculos/enganchados-por-el-movil\\_1633155499063.html](http://www.abc.es/hemeroteca/historico-17-05-2007/abc/Espectaculos/enganchados-por-el-movil_1633155499063.html) [Consulta: 02/09/2017].

- BRAVO, Julio (2017): “Verónica Echegui regresa al teatro con «El amante»” [En línea] (Última actualización: 12/09/2017), de Pinter”, en *ABC*. Disponible en: [http://www.abc.es/cultura/teatros/abci-veronica-echegui-regresa-teatro-amante-pinter-201709090026\\_noticia.html](http://www.abc.es/cultura/teatros/abci-veronica-echegui-regresa-teatro-amante-pinter-201709090026_noticia.html) [Consulta: 20/09/2017].
- BRNCIC, Carolina (2006): “Sarah Kane y el espectáculo del dolor”, en *Revista Chilena de Literatura*, núm. 69, Universidad de Chile, págs. 25-43.
- BUTRÓN, Alejandro (2015a): *El concepto de incomunicación en el teatro: El amante de Harold Pinter y Caricias de Sergi Belbel*. Trabajo final de Máster, Universidad Complutense de Madrid.
- BUTRÓN, Alejandro (2015b): “Entrevista a Sergi Belbel” [Entrevista realizada mediante Skype el 19 de febrero de 2015].
- BUTRÓN, Alejandro (2017): “Entrevista a Miguel del Arco” [Entrevista personal el 14 de septiembre de 2017].
- BUTRÓN, Alejandro, y GALÁN, Andrés (2017): *Vecinos*, Madrid, Ediciones Invasoras.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (2001): “A secreto agravio, secreta venganza” [En línea], en Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/a-secreto-agravio-secreta-venganza/> [Consulta: 09/08/2018].
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (2011): “El médico de su honra” [En línea] (Última actualización: 07/06/2011). Disponible en: <http://www.comedias.org/calderon/medhon.pdf> [Consulta: 09/08/2018].
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1997): *La vida es sueño*, Madrid, Editorial Bruño.
- CAMUS, Albert (1951): *Teatro*, Aurora Bernárdez y Miguel de Torre (trads.), Buenos Aires, Editorial Losada.
- CAMUS, Albert (2002): *El extranjero*, José Ángel Valente (trad.), Madrid, El País.
- CAMUS, Albert (2006): *El mito de Sísifo*, Madrid, Alianza Editorial.



- CANO, Beatriz (2014): “Dukkha de Beatriz Cano Olmedo” [En línea] (Última actualización: 14/04/2014). Disponible en: <http://beatrizcanoolmedo.blogspot.com/2014/04/dukkha-de-beatriz-cano-olmedo.html> [Consulta: 08/05/2018].
- CAPELLÁN GONZALO, Ángel (1971): “Desarrollo de la obra teatral de Harold Pinter”, en *Reseña*, núm. 46, págs. 323-333.
- CARABÍ BESCÓS, Guillem (2013): “Sobre la incomunicación. Sobre el silencio y su imposibilidad. Precedentes del Minimal Art” [en línea] (Última actualización: 17/10/2013). Disponible en: <https://dearquitecturayafecciones.wordpress.com/2013/10/17/sobre-la-incomunicacion-sobre-el-silencio-precedentes-del-minimal-art/#X> [Consulta: 25/07/2017].
- CARBALLAL, Lucía (2017): “La resistencia”, en *I Beca Teatro Pavón Kamikaze*, Madrid, Editorial Acto Primero, págs. 111-186.
- CARR, Nicholas (2011): *Superficiales. ¿Qué está haciendo Internet con nuestras mentes*, Madrid, Editorial Taurus.
- CARRETERO, Nacho (2017): “280 caracteres: ¿Por qué nos hace esto Twitter?” [En línea] (Última actualización: 11/11/2017), en *El País*. Disponible en: [https://elpais.com/tecnologia/2017/11/10/actualidad/1510305765\\_226811.html](https://elpais.com/tecnologia/2017/11/10/actualidad/1510305765_226811.html) [Consulta: 12/06/2018].
- CASTELLÓ SÁNCHEZ, Beatriz (2003): “Pasión vs Posesión” [En línea] (Última actualización: 16/09/2003), en *A Parte Rei: revista de filosofía*, núm. 26. Disponible en: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/posesion.pdf> [Consulta: 04/08/2017].
- CASTILLA DEL PINO, Carlos (1989): *La incomunicación*, Barcelona, Ediciones Península.
- CAVELL, Stanley (1979): *The Claim of Reason: Wittgenstein, Skepticism, Morality, and Tragedy*, Oxford y Nueva York, Oxford University.
- CERVERA, Marta (2017): “Belbel, vuelve el autor” [En línea] (Última actualización: 28/09/2017), en *El Periódico*. Disponible en:

<http://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20170928/sergi-belbel-vuelve-como-autor-roses-vida-6306387> [Consulta: 29/09/2017].

- CDN (2007): *Dossier pedagógico: Móvil*, Madrid, Centro Dramático Nacional.
- CHÉJOV, Antón (1998): *El jardín de los cerezos*, Saturnino Ximénez (trad.), Madrid, Editorial Espasa Calpe.
- CHÉJOV, Antón (1999a): *La gaviota*, Manuel de la Escalera (trad.), Madrid, El Mundo.
- CHÉJOV, Antón (1999b): “Tío Vania” [En línea], en Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/tio-vania--0/html/> [Consulta: 10/08/2017].
- CHÉJOV, Antón (1999c): “Tres hermanas” [En línea], en Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/tres-hermanas--0/> [Consulta: 10/08/2017].
- CHUAQUI, Carmen (2001): *Ensayos sobre el teatro griego*, Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F.
- CHUL-HAN, Byung (2014): *En el enjambre*, Barcelona, Herder Editorial.
- COBOS, Marta (2013): “Guía didáctica de El Castigo sin Venganza, de Lope de Vega” [En línea] (Última actualización: 11/12/2013). Disponible en: <http://www.fundacionsiglodeoro.org/assets/GUIA-DIDACTICA-CASTIGO-SIN-VENGANZA-WORD.pdf> [Consulta: 08/08/2017].
- COCA GARCÍA, César (2014): “Un clamoroso silencio”, en *El Correo* [en línea] (Última actualización: 13/03/2014). Disponible en: <http://www.elcorreo.com/vizcaya/ocio/201403/13/simon-garfunkel.html> [Consulta: 21/06/2017].
- COLOMER, Jaume (2015): *Análisis de la situación de las Artes Escénicas en España*, Madrid, Academia de las Artes Escénicas de España.
- CONEJERO DIONÍS-BAYER, Manuel Ángel (1973): *El problema de la no-comunicación en “Othello” de Shakespeare*, Valencia, Universidad de Valencia.

- CORDONE, Gabriela (2008): “Y el cuerpo se hizo verbo. Reflexiones sobre el cuerpo en el teatro de Juan Mayorga”, en *Versants*, núm. 55, Fascículo español. Cuerpo y texto, págs. 113-126.
- CORREA PÉREZ, Alicia y OROZCO TORRE, Arturo (2004): *Literatura universal*, México, Pearson Educación.
- COTRONEO, Vanesa: “Sarah Kane: El problema del deseo y la tensión del desencuentro con el otro como virtud de la soledad, en Phaedra’s Love y Crave” [En línea], en Universitat Autònoma de Barcelona. Disponible en: [www.filo.uba.ar/contenidos/carreras/letras/catedras/litinglesa/sitio/sarahkane.pdf](http://www.filo.uba.ar/contenidos/carreras/letras/catedras/litinglesa/sitio/sarahkane.pdf) [Consulta: 15/11/2017].
- CUBA SORIA, Pablo de (2014): “Pirandello o la carcajada de los nobles misántropos” [En línea] (Última actualización: 22/01/2014). Disponible en: <https://solocantable.com/2014/01/22/pirandello-o-la-carcajada-del-nobles-misanthropos/> [Consulta: 12/08/2017].
- CUETO, Magdalena: “Transgresión y límite en el teatro de García Lorca: La casa de Bernarda Alba, en V.V.A.A., *Lecturas del texto dramático. Variaciones sobre la obra de Lorca*, Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, págs. 97-115.
- DARWISH, Mahmud (2003): *Mural*, Madrid, Ediciones del Oriente y del Mediterráneo.
- DÁVILA VÁZQUEZ, Jorge (2007): “A puerta cerrada: el infierno son los otros”, en Alicia Ortega Caicedo (ed.), *Sartre y nosotros*, Quito, Editorial El Conejo.
- DE LAS HERAS, Jaime (2015): “10 fundamentales de Simon & Garfunkel” [En línea] (Última actualización: 13/10/2015), en *Esquire*. Disponible en: <http://www.esquire.es/actualizacion/6154/10-fundamentales-de-simon-garfunkel> [Consulta: 20/06/2017].
- DE MIGUEL MARTÍNEZ, Emilio (2002): *Teatro español: 1980-2000*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.

- DE PACO, Mariano (2016): “Neocostumbrismo y espacio urbano en Noches de amor efímero, de Paloma Pedrero”, en Cerstin Bauer-Funke (ed.), *Espacios urbanos en el teatro español de los siglos XX y XXI*, Hildesheim, Georg Olms Verlag, págs. 151-162.
- DEBORD, Guy (2005): *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Editorial Pre-Textos.
- DIEGUEZ, Ileana (2014): *Escenarios liminales. Teatralidades, performatividades, políticas*, México D.F., Paso de Gato Ediciones.
- DÍAZ GARCÍA, Jesús (1983): “Tipos de mujer y modelos de relación entre los sexos en Romeo y Julieta”, en *Cauce*, núm. 6, Universidad de Sevilla, págs. 177-209.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier (1993): *Jorge Guillén: el poeta y nuestro mundo*, Barcelona, Editorial Anthropos.
- DÍEZ-GUARDIOLA, Javier (2015): “Eugenio Ampudia: «El silencio, hoy, es una forma de tomar partido»” [En línea] (Última actualización: 11/03/2015), en ABC. Disponible en: <http://www.abc.es/cultura/cultural/20150311/abci-entrevista-eugenio-ampudia-201503111739.html> [Consulta: 21/08/2017].
- DOLEŽALOVÁ, Eva (2009): “Comunicación entre padres e hijos en la obra de Pons y Belbel” [En línea] (Última actualización: 07/06/2009). Disponible en: [http://is.muni.cz/th/146616/ff\\_b/Bakal\\_prace\\_EvaDolezalova.pdf](http://is.muni.cz/th/146616/ff_b/Bakal_prace_EvaDolezalova.pdf) [Consulta: 30/08/2017].
- DOMÉNECH, Ricardo (1967): “Pirandello y su teatro de crisis”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 216, Madrid, págs. 538-552.
- DOMÉNECH, Ricardo (2008): *García Lorca y la tragedia española*, Madrid, Editorial Fundamentos.
- DOMÉNECH, Albert (2016): “¿Cuántas verdades somos capaces de soportar?” [En línea] (Última actualización: 05/12/2016), en *La Vanguardia*. Disponible en: <http://www.lavanguardia.com/cultura/20161205/412312829812/teatro-art-verdades-soportar-critica.html> [Consulta: 27/11/2017].
- DORFMAN, Ariel (1968): *El absurdo entre cuatro paredes: El teatro de Harold Pinter*, Santiago de Chile, El espejo de papel.

- DOSTOYEVSKI, Fiódor (2000): *Memorias del subsuelo*, España, Ediciones elaleph.com
- DOSTOYEVSKI, Fiódor (2011): “Crimen y castigo” [En línea] (Última actualización: 21/11/2011). Disponible en: [http://www.dominiopublico.es/libros/D/Fiodor\\_Dostoyevski/Fi%C3%B3dor%20Dostoyevski%20-%20Crimen%20y%20Castigo.pdf](http://www.dominiopublico.es/libros/D/Fiodor_Dostoyevski/Fi%C3%B3dor%20Dostoyevski%20-%20Crimen%20y%20Castigo.pdf) [Consulta: 22/07/2017].
- DUBATTI, Jorge (2016): *Teatro-matriz, teatro liminal: estudios de filosofía del teatro y poética comparada*, Buenos Aires, Editorial Atuel.
- DURÁN I DOMENGE, Rafael (1989): “Sergi Belbel, el impacto de una esperanza”, en *El Público*, núm. 65, págs. 21-24.
- ECO, Umberto (1975): “Elementos preteatrales de una semiótica del teatro”, en A.A.V.V., *Semiótica del teatro*, Barcelona, Editorial Planeta, págs. 93-103.
- ECO, Umberto (1977): *Tratado de semiótica general*, Barcelona, Editorial Lumen.
- ECO, Umberto (1986): *La estructura ausente*, Barcelona, Editorial Lumen.
- EFE, Agencia (2010): “Albert Serra inicia el ciclo "Radicals Lliures" que incluye obras sin actores” [En Línea] (Última actualización: 10/05/2010), en *EcoDiario*. Disponible en: <http://ecodiario.eleconomista.es/cultura/noticias/2130701/05/10/Albert-Serra-inicia-el-ciclo-Radicals-Lliures-que-incluye-obras-sin-actores.html> [Consulta: 05/03/2017].
- ENRILE ARRATE, Juan Pedro (2016): *Teatro relacional*, Madrid, Editorial Fundamentos.
- ESPINOSA, Santiago (2008): “Beckett y el silencio” [En línea] (Última actualización: 24/01/2015), en *Las Nubes*, núm. 7, Universitat Autònoma de Barcelona. Disponible en: [http://www.ub.edu/las\\_nubes/archivo/siete/articulos/Espinosa\\_Beckett7.htm](http://www.ub.edu/las_nubes/archivo/siete/articulos/Espinosa_Beckett7.htm) [Consulta: 22/08/2017].
- ESSLIN, Martin (1966): *El teatro del absurdo*, Barcelona, Seix Barral.

- ESTEBAN HERNÁNDEZ, María Luisa (2012): “Antonioni (1912-2007): su trilogía de la incomunicación” [En línea] (Última actualización: 20/02/2012), en Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: <http://biblioteca.ucm.es/blogs/libroscine/5414.php> [Consulta: 01/07/2012]
- ESTEVE VELÁZQUEZ, Miriam (2014): *Escenografía intermedial: nuevos medios y tecnologías afines a la escena*. Trabajo final de máster, Universitat Politècnica de València.
- ESTRELLA BÁEZ, Juan Esteban (2017): *La incomunicación en el mundo posmoderno como producto de la crisis de identidad desde la perspectiva contrapuesta de "El Principito" (Saint-Exupéry) y "El Extranjero" (Camus)*. Trabajo de titulación para la obtención del Título de Licenciatura en Comunicación, Universidad de los Hemisferios, Quito.
- ESTRADA, Berta Lucía (2017): “Edvard Munch o el antigrato” [En línea] (Última actualización: 01/03/2017), en *Panorama cultural*. Disponible en: [http://www.panoramacultural.com.co/index.php?option=com\\_content&view=article&id=5030:edvard-munch&catid=5&Itemid=139](http://www.panoramacultural.com.co/index.php?option=com_content&view=article&id=5030:edvard-munch&catid=5&Itemid=139) [Consulta: 20/06/2017].
- EURÍPIDES (2011): “Medea” [En línea] (Última actualización: 21/11/2011), en: <http://www.dominiopublico.es/libros/E/Euripides/Eur%C3%ADpides%20-%20Medea.pdf> [Consulta: 01/08/2017].
- FANJUL, Sergio C. (2016): “Cómo ‘aguantar’ una obra de teatro en la era de las redes sociales” [En línea] (Última actualización: 15/07/2016), en *El asombrario*. Disponible en: <https://elasombrario.com/aguantar-una-obra-teatro-la-las-redes-sociales/> [Consulta: 15/07/2018].
- FELDMAN, Sharon G. (1998): “Dos conversaciones con Sergi Belbel: «Que me gusten la Fura dels Baus y Molière no es una contradicción»”, en *Assaig de Teatre, Revista de l'Associació i Experimentació Teatral*, núm. 12, 13 y 14, págs. 219-237.
- FERNÁNDEZ, Alexis (2006): “Largo viaje hacia la noche” [En línea] (Última actualización: 06/03/2006). Disponible en: <http://liceus.com/cgi-bin/ac/age/viajeabadia.pdf> [Consulta: 13/08/2017].

- FERNÁNDEZ URIEL, Pilar y MAÑAS ROMERO, Irene (2013): *La civilización romana*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- FERNÁNDEZ VALBUENA, Ana Isabel (2004): *Eduardo de Filippo: Un teatro, un tiempo*, Madrid, Editorial Fundamentos.
- FIDALGO, Paloma (2015): “Rinoceronte o la resignación ciudadana que conduce al totalitarismo” [En línea] (Última actualización: 03/02/2015), en *El Plural*. Disponible en: <https://www.elplural.com/rinoceronte%20de%20ernesto%20caballero> [Consulta: 23/08/2017].
- FOUCAULT, Michel (2004): *Discurso y verdad en la Antigua Grecia*, Barcelona, Ediciones Paidós.
- FÜSS, Albert (1983): “El Túnel, universo de incomunicación”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 391-393, págs. 324-339.
- GALÁN, Eduardo (1990): “Teatro catalán. Sergi Belbel, artífice de la renovación escénica”, en *Primer acto*, núm. 233, págs. 82-88.
- GALEANO, Eduardo (1996): “Hacia una sociedad de la incomunicación” [En línea] (Última actualización: 28/06/2010). Disponible en: [http://quadernsdigitals.net/datos\\_web/hemeroteca/r\\_0/nr\\_420/a\\_5782/5782.html](http://quadernsdigitals.net/datos_web/hemeroteca/r_0/nr_420/a_5782/5782.html) [Originalmente publicado en *Le Monde diplomatique*] [Consulta: 29/06/2018].
- GÁLVEZ, Francisco (2001): *El hilo roto: poemas del contestador automático*, Valencia, Editorial Pre-Textos.
- GARCÍA, Rocío (2016): “Los fantasmas de la guerra entre pucheros y cacerolas” [En línea] (Última actualización: 17/11/2016), en *El País*. Disponible en: [https://elpais.com/cultura/2016/11/16/actualidad/1479300648\\_003155.html](https://elpais.com/cultura/2016/11/16/actualidad/1479300648_003155.html) [Consulta: 20/08/2017].
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis (2001): *Cómo se comenta una obra de teatro*, Madrid, Editorial Síntesis.
- GARCÍA DEL TORO, Antonio (2011): *Teatralidad. Cómo y por qué enseñar textos dramáticos*, Barcelona, Editorial Graó.

- GARCÍA GALLARDO, David (2016): “Taxi Driver, 40 años después” [En línea] (Última actualización: 30/05/2016), en *Miradas de cine*. Disponible en: <https://miradasdecine.es/2016/05/taxi-driver-40-anos-despues.html> [Consulta: 03/07/2017].
- GARCÍA GÓMEZ, Ángel María (1988): “Incomunicación en la dramaturgia calderoniana”, en Hans Flasche (ed.), *Hacia Calderón, Octavo coloquio anglogermano (Bochum, 1987)*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, págs. 13-29.
- GARCÍA GUERRA, Miguel Ángel (2013): “Divinas palabras, de Ramón del Valle Inclán” [En línea] (Última actualización: 24/01/2013). Disponible en: <http://www.magarciaguerra.com/2013/01/divinas-palabras-de-ramon-del-valle-inclan/> [Consulta: 12/08/2017].
- GARCÍA LORCA, Federico (2017): “Poeta en Nueva York: V. En la cabaña del Farmer” (Última actualización: 01/04/2017). Disponible en: <http://poesiadelorca.eu/poetaennuevayork/V/> [Consulta: 22/06/2017].
- GARCÍA MONTERO, Luis (2011): “La insatisfacción”, en Tracy Letts, *Agosto: Condado de Osage*, Madrid, Centro Dramático Nacional, pág. 7.
- GIMÉNEZ EZQUERRA, Beltrán (2013): *Girar en torno a la ausencia. Una aproximación a la escritura de Jean-Luc Lagarce*. Trabajo final del Máster en Teatro y Artes Escénicas de la Universidad Complutense de Madrid.
- GIRALT, José (2013): “La muerte de un viajante” [En línea] (Última actualización: 15/05/2013), en *El País*. Disponible en: <http://blogs.elpais.com/amores-imaginarios/2013/05/la-muerte-de-un-viajante-de-arthur-miller-1.html> [Consulta: 14/08/2017].
- GOETHE INSTITUT (2004): “Mein junges idiotisches Herz («Mi joven idiota corazón»)» [En línea]. Disponible en: <http://www.goethe.de/kue/the/nds/nds/aut/hil/es5062020.htm> [Consulta: 09/05/2018].
- GOIKOETXEA MENTXAKA, Jule (2010): *La práctica de la incomunicación o el conflicto discursivo*. Tesis doctoral, Universidad del País Vasco.



- GÓMEZ, Miriam (2011): “Gata sobre tejado de cinc caliente. De Tennessee Williams” [En línea] (Última actualización: 24/01/2011), en *Revista Teatros*. Disponible en: <https://revistateatros.wordpress.com/2011/01/24/gata-sobre-tejado-de-cinc-caliente-de-tennessee-williams/> [Consulta: 15/09/2017].
- GÓMEZ GARCÍA, Manuel (2007): *Diccionario Akal de Teatro*, Madrid, Ediciones Akal.
- GÓMEZ RUBIO, Gemma (2016): “El animal como personaje en el teatro de Juan Mayorga” [En línea], en *Tonos digital: Revista electrónica de estudios filológicos*, núm. 30. Disponible en: <http://www.tonosdigital.com/ojs/index.php/tonos/article/view/1422/822> [Consulta: 29/12/2017].
- GONZÁLEZ ROVIRA, Francisco Javier (1997): “Introducción”, en Pedro Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, Madrid, Editorial Bruño, págs. 11-48.
- GRANHA, Inés (2015): “Drama contenido” [En línea], en *DuendeMad*. Disponible en: <http://www.duendemad.com/es/escena/jorge-muriel-nos-habla-de-cuando-deje-de-llover> [Consulta: 26/1/2018].
- GUBERN, Román (2016): *Historia del cine*, Barcelona, Editorial Anagrama.
- GUILLÉN, Jorge (1989): *Final*, Barcelona, Editorial Castalia.
- GUILLÉN TORRES, Beatriz (2016): “¿Shakespeare usaría esta tecnología si estuviera vivo?” [En línea] (Última actualización: 27/11/2016), en *El País*. Disponible en: [https://elpais.com/tecnologia/2016/11/22/actualidad/1479830508\\_546115.html](https://elpais.com/tecnologia/2016/11/22/actualidad/1479830508_546115.html) [Consulta: 24/07/2018].
- GUIMARÃES DE ANDRADE, Carla (2008): *El motivo de la inmigración en el teatro español (1996-2006)*. Tesis doctoral, Universidad de Alcalá de Henares.
- GUIRAUD, Pierre (1972): *La semiología*, Madrid, Siglo XXI Editores.
- HEIDEGGER, Martin (2003): *Ser y tiempo*, Madrid, Editorial Trotta.
- HELBO, André (1978): *Semiología de la representación: teatro, televisión, cómic*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili.

- HERAS, Guillermo (1994): “Apuntes de dirección”, en NTE, *Caricias de Sergi Belbel*, Madrid, INAEM.
- HERNÁNDEZ MUÑOZ, Noemí y VIQUE DOMENE, María del Mar (2011): “Estudio comparativo de El Túnel y El Extranjero”, en *Philologica Urcitana: Revista Semestral de Iniciación a la Investigación en Filología*, vol. 5, Universidad de Almería, págs. 37-63.
- HERRERA SOTILLO, Gilda Marta (1996): “El drama de la incomunicación y el drama de la máscara”, en *Escena. Revista de las artes*, vol. 36-37, núm.1-2 (1995-1996), Universidad de Costa Rica, págs. 60-67.
- HERRERAS, Enrique (1996): *Una lectura naturalista del Teatro del Absurdo*, Valencia, Universitat de València.
- HERRERO CECILIA, Juan (2000): “La cantatrice chauve y La Leçon de Ionesco: dos alegorías atípicas sobre la incomunicación humana”, en Antonio Ballesteros González y Cécile Vilvandre de Sousa (coords.), *La estética de la transgresión: revisiones críticas del teatro de vanguardia*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, págs. 227-242.
- HIGUERO, Francisco Javier (1992): “Incomunicación múltiple en el teatro breve de Carlos Solórzano”, en *Latin American Theatre Review*, vol. 26, núm. 1, págs. 111-121.
- HONTORIA, Alberto (2015): “La incomunicación en la era de las comunicaciones” [En línea] (Última actualización: 27/02/2015), en *Jot Down*. Disponible en: <http://www.jotdown.es/2015/02/la-incomunicacion-en-la-era-de-las-comunicaciones/> [Consulta: 03/07/2017].
- HUERGA, Carlos (2010): “Kafka, lector de Dostoievski” [en línea] (Última actualización: 22/12/2010). Disponible en: <http://figurasenlaniebla.blogspot.com.es/2010/12/kafka-lector-de-dostoievski.html> [Consulta: 24/06/2017].
- IBSEN, Henrik (2006): *Casa de muñecas*, Madrid, Edimat Libros.

- IBSEN, Henrik (2015): “Un enemigo del pueblo” [En línea], en Biblioteca Virtual Omegalfa. Disponible en: <http://www.omegalfa.es/downloadfile.php?file=libros/un-enemigo-del-pueblo.pdf> [Consulta: 09/08/2017].
- IGLESIAS, Indira I. (2008): “Montescos, Capuletos, Destino y Caos en Verona” [en línea] (Última actualización: 10/07/2008), en Universitat Autònoma de Barcelona. Disponible en: <http://www.filo.uba.ar/contenidos/carreras/letras/catedras/litinglesa/sitio/montescos.pdf> [Consulta: 06/08/2017].
- IONESCO, Eugène (2010): “Las sillas” [En línea] (Última actualización: 31/10/2010). Disponible en: <https://es.scribd.com/document/40558795/Ionesco-Eugene-Las-Sillas> [Consulta: 23/08/2017].
- IONESCO, Eugène (2013): “La cantante calva” [En línea] (Última actualización: 30/06/2013). Disponible en: <http://www.amigosdesdecirtestigos.cl/textos/la-cantante-calva.pdf> [Consulta: 23/08/2017].
- IONESCO, Eugène (2014): “La lección” [En línea] (Última actualización: 12/05/2014). Disponible en: <http://campus.ort.edu.ar/repositorioarchivo/509865/la-leccion-de-ionesco> [Consulta: 23/08/2017].
- JAKOBSON, Roman (1981): *Ensayos de Lingüística General*, Barcelona, Seix Barral.
- JARRY, Alfred (2007): “Ubú Rey” [En línea] (Última actualización: 30/12/2008), en Editorial Anagal. Disponible en: <https://anagal.files.wordpress.com/2007/08/web13ubu.pdf> [Consulta: 11/08/2017].
- JASPERS, Karl (1959): “Filosofía”, en *Revista de Occidente*, vol. 1 y 2, Madrid.
- JIMÉNEZ, José (1999): “Prólogo”, en Samuel Beckett, *Fin de partida*, Madrid, El Mundo, págs. 5-9.

- JIMÉNEZ DE LA HOZ, Benjamín (2011): *La incomunicación en el teatro del absurdo. Diálogos y silencios*. Trabajo final de máster, Universidad Complutense de Madrid.
- KAFKA, Franz (2009): *La metamorfosis*, Barcelona, Ediciones Brontes.
- KANE, Sarah (2002): “El amor de Fedra”, Antonio Fernández de Llera (trad.), en *Primer Acto*, núm. 293, págs. 47 - 65.
- KANE, Sarah (2010): “Reventados” [En línea], José Padilla (trad.). Disponible en: <https://s56cead045fb31b85.jimcontent.com/download/.../Reventado-Sarah-Kane.pdf> [Consulta: 19/11/2017].
- KANE, Sarah (2011): “Ansia” [En línea] (Última actualización: 27/04/2011). Disponible en: <https://es.scribd.com/document/54054036/Ansia-Sarah-Kane> [Consulta: 25/11/2017].
- KANE, Sarah (2012): “Psicosis 4.48” [En línea] (Última actualización: 26/04/2012). Disponible en: <https://es.scribd.com/document/91302965/Psicosis-448-Sarah-Kane> [Consulta: 24/11/2017].
- KOLTÈS, Bernard-Marie (1989): *La noche justo antes de los bosques*, José María Marco (trad.), Valencia, Editorial Pre-Textos.
- KOLTÈS, Bernard-Marie (1990): *Combate de negro y de perros*, Sergi Belbel (trad.), Madrid, Centro Dramático Nacional.
- KOLTÈS, Bernard-Marie (2006): “En la soledad de los campos de algodón”, en *En la soledad de los campos de algodón; Regreso al desierto*, Hondarribia, Hiru Argitaletxea, págs. 21-56.
- KOLTÈS, Bernard-Marie (2011): “Roberto Zucco” [En línea] (Última actualización: 25/06/2012). Disponible en: <https://es.scribd.com/doc/98231911/Roberto-Zucco> [Consulta: 02/09/2017].
- KOLTÈS, Bernard-Marie (2012): “Muelle Oeste” [En línea] (Última actualización: 21/02/2012), en: <https://es.scribd.com/doc/82348261/KOLTES-Muelle-Oeste> [Consulta: 03/09/2017].

- KOWZAN, Tadeusz (1997): “El signo en el teatro”, en V.V.A.A., María del Carmen Bobes (comp.), *Teoría del teatro*, Madrid, Arco Libros, págs. 121-153.
- KUNDERA, Milan (2009): “El gesto brutal del pintor: sobre Francis Bacon”, en *Revista Claves de Razón Práctica*, núm. 192, Promotora General de Revistas, págs. 56-59.
- LAGARCE, Jean-Luc (2017): *Tan solo el fin del mundo*, Cristina Vinuesa (trad.), Madrid, Editorial Dos Bigotes.
- LE BRETON, David (2006): *El silencio: aproximaciones*, Madrid, Ediciones Sequitur.
- LEÓN, Pablo (2017): “Cariño, hoy tengo cita con el amante” [En línea] (Última actualización: 17/03/2017), en *El País*. Disponible en: [https://elpais.com/ccaa/2017/03/16/madrid/1489690590\\_502103.html](https://elpais.com/ccaa/2017/03/16/madrid/1489690590_502103.html) [Consulta: 21/09/2017].
- LETTS, Tracy (2011): *Agosto: Condado de Osage*, Luis García Montero (trad.), Madrid, Centro Dramático Nacional.
- LIDDELL, Angélica (2009): *Monólogo necesario para la extinción de Nubila Wahlheim y extinción*, Bilbao, Editorial Artezblai.
- LIDELL, Angélica (2011): “Tríptico de la Aflicción”, en *Tríptico de la Aflicción; Lesiones incompatibles con la vida*, Bilbao, Editorial Artezblai, págs. 5-158.
- LLOVET, Enrique (1978): “Cristalino zoo de cristal” [En línea], en *El País*. Disponible en: [https://elpais.com/diario/1978/04/05/cultura/260575207\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1978/04/05/cultura/260575207_850215.html) [Consulta: 30/08/2017].
- LOMBANA VILLALBA, Iván M. (2010): “Dolor y felicidad: La Señorita Julia” [En línea] (Última actualización: 20/07/2010). Disponible en: <http://ivanlombana.blogspot.com.es/2010/07/> [Consulta: 11/08/2017].
- LOPE DE VEGA, Félix (2016): “El castigo sin venganza” [En línea], en Alicante, Biblioteca Virtual Miguel Cervantes. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-castigo-sin-venganza--tragedia/> [Consulta: 08/08/2017].

- LOPE DE VEGA, Félix (2002): “El perro del hortelano” [En línea], en Alicante, Biblioteca Virtual Miguel Cervantes. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-perro-del-hortelano--0/> [Consulta: 08/08/2017].
- LUCHINI, Alberto (2014): “Onanismo e incomunicación” [En línea] (Última actualización: 08/02/2014), en *Metrópoli*. Disponible en: <http://metropoli.elmundo.es/blogs/sonar-despierto/2014/02/08/onanismo-e-incomunicacion.html> [Consulta: 03/07/2017].
- MAMET, David (2014): “Oleanna” [En línea] (Última actualización: 27/11/2014). Disponible en: <https://villalobosjara.files.wordpress.com/2014/11/oleanna.pdf> [Consulta: 10/12/2017].
- MARINIS, Marco (1982): *Semiótica del teatro*, Milán, Editorial Bompiani.
- MARTÍN LUCAS, Mario (2017): “El Amante” [En línea] (Última actualización: 11/10/2017), en *El Español*. Disponible en: [https://www.elespanol.com/blog\\_del\\_suscriptor/opinion/20171011/253544644\\_7.html](https://www.elespanol.com/blog_del_suscriptor/opinion/20171011/253544644_7.html) [Consulta: 14/10/2017].
- MARTÍNEZ, Héctor (2017): “Muerte de un viajante, de Arthur Miller” [En línea] (Última actualización: 05/01/2017). Disponible en: <https://retratoliterario.wordpress.com/2017/01/05/muerte-de-un-viajante-de-arthur-miller/> [Consulta: 14/08/2017].
- MARTÍNEZ LILLO, Rosa-Isabel (2008): “Gurba y modernidad en la poesía árabe”, en *Revista Hoja de ruta*, núm. 19, págs. 4-7.
- MARTÍNEZ LÓPEZ, María Esther (2000): “Harold Pinter: la incomunicación como meta”, en Antonio Ballesteros González y Cécile Vilvandre de Sousa (coords.), *La estética de la transgresión: revisiones críticas del teatro de vanguardia*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, págs. 353-362.
- MARTÍNEZ PINTADO, Laura (2014): *El fracaso del lenguaje: la incomunicación y lo inefable como base para la creación artística*. Trabajo Fin de Máster para optar al Título de Máster Oficial en Arte: Idea y Producción, Universidad de Sevilla.

- MATAMALA PÉREZ, María Eugenia (2014): *Sarah Kane, una edición crítica*. Tesis doctoral, Universidad Carlos III de Madrid.
- MATTEINI, Carla (1997): “«Darío Fo: el dramaturgo, el juglar, el Premio Nobel»”, en *Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral*, núm. 271, págs. 20-28.
- MATZAT, Wolfgang (2001): “Norma y deseo en los dramas de honor de Calderón”, en Manfred Tietz (ed.), *Deseo, sexualidad y afectos en la obra de Calderón: duodécimo coloquio anglogermánico sobre Calderón. Leipzig, 14-18 de julio 1999*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, págs. 129-138.
- MAURO CASTELLARÍN, Teresita (2010): “El caos, el orden y la trascendencia en La estupidez y El pánico de Rafael Spregelburd”, en *Revista Arrabal*, núm. 78, págs. 221-230.
- MAYORGA, Juan (2003): “Animales nocturnos”, en *Animales nocturnos; El sueño de Ginebra; El traductor de Blumemberg*, Madrid, Editorial La Avispa, págs. 7-49.
- McLUHAN, Marshall (1996): *Comprender los medios de comunicación: las extensiones del ser humano*, Barcelona, Ediciones Paidós.
- MEL GOWLAND, Natalí (2011): “El teatro de Tennessee Williams: Un juego de contraposiciones”, en *Actas de las X Jornadas de Literatura Comparada*, Universidad Nacional de La Plata, págs. 375-382.
- MÉNDEZ-LEITE, Fernando (1999): “Woody Allen de nuevo” [en línea] (Última actualización: 19/12/1999), en *El Cultural*. Disponible en: <http://www.elcultural.com/revista/cine/Woody-Allen-de-nuevo/17896> [Consulta: 02/07/2017].
- MÉREUZE, Didier (1989): “Bernard-Marie Koltès: retrato de un autor esquivo”, en *El Público*, núm. 68, pág. 53.
- METZ, Christian (2001): *Psicoanálisis y cine: el significante imaginario*, Barcelona, Editorial Paidós.
- MESSIEZ, Pablo (2017): “Todo el tiempo del mundo”, en *Las palabras de las obras*, Madrid, Editorial Continta me tienes, págs. 194-250.

- MILLER, Arthur (2015a): *Teatro reunido*, Barcelona, Tusquets Editores.
- MILLER, Arthur (2015b): *Muerte de un viajante* [En línea] (Última actualización: 22/12/2015). Disponible en: <https://dramaticas.una.edu.ar/assets/files/file/artes-dramaticas/2015/2015-ad-una-miller-arthur-muerte-de-un-viajante.pdf> [Consulta: 15/08/2017].
- MIRA, Alberto (2000): “Introducción”, en Edward Albee, *¿Quién teme a Virginia Woolf?*, Madrid, Ediciones Cátedra, págs. 8-99.
- MIRLAS, León (1958): “Prólogo”, en Eugene O’Neill, *Teatro escogido*, Madrid, Ediciones Aguilar, págs. 15-40.
- MOLIÈRE (2010): “El misántropo” [En línea] (Última actualización: 11/12/2015), en Valparaíso, Ediciones Libros del Cardo. Disponible en: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/156984.pdf> [Consulta: 09/08/2017].
- MOLINA MARTÍN, Verónica (2004): “Evolución en las obras de Harold Pinter” [En línea] (Última actualización: 16/12/2004), en Universitat de València. Disponible en: <http://mural.uv.es/vemomar/trabII.htm> [Consulta: 28/08/2017].
- MORA, Vicente Luis (2017): “Una crónica de Sam Shepard” [En línea] (Última actualización: 12/08/2017). Disponible en: <http://vicenteluismora.blogspot.com.es/2017/08/una-cronica-de-sam-shepard.html> [20/08/2017].
- MORA TERUEL, Francisco (2013): *Neuroeducación: solo se puede aprender aquello que se ama*, Madrid, Alianza Editorial.
- MORATE, Alberto (2017): “Sed que no se calma” [En línea] (Última actualización: 16/02/2017). Disponible en: <https://blogdeentradas.com/2017/02/16/sed-no-se-calma/> [Consulta: 19/07/2017].
- MOREIRO, Julián (2004): *Miguel Mihura. Humor y melancolía*, Madrid, Algaba Ediciones.
- MORENO VILLA, Mariano (2005): *Filosofía. Vol. I: Filosofía del lenguaje, lógica, filosofía de la ciencia y metafísica*, Sevilla, Editorial MAD.



- MORRIS, Charles William (1985): *Fundamentos de la teoría de los signos*, Barcelona, Ediciones Paidós.
- MOSSOUX, Auréline (2017): “La estupidez, de Rafael Spregelburd” [En línea] (Última actualización: 27/10/2017), en Université de Liège. Disponible en: <http://events.ulg.ac.be/mixedzone/chronique/estupidez-de-rafael-spregelburd/> [Consulta: 06/05/2018].
- MOUAWAD, Wajdi (2011a): “Incendios”, en *Litoral; Incendios. Parte I y II de la Tetralogía La sangre de las promesas*, México D.F., Los Textos de la Capilla, págs. 121-220.
- MOUAWAD, Wajdi (2011b): “Litoral”, en *Litoral; Incendios. Parte I y II de la Tetralogía La sangre de las promesas*, México D.F., Los Textos de la Capilla, págs. 19-119.
- MOUNIER, Emmanuel (1993): *Obras completas*, Salamanca, Ediciones Sígueme.
- MUSEO THYSSEN-BORNEMISZA (2012): “Edward Hopper” [en línea] (Última actualización: 05/08/2012). Disponible en: [http://www2.museothyssen.org/microsites/prensa/2012/Hopper/NOTA\\_EDWARD%20HOPPER.pdf](http://www2.museothyssen.org/microsites/prensa/2012/Hopper/NOTA_EDWARD%20HOPPER.pdf) [Consulta: 22/06/2017].
- MUSEO THYSSEN-BORNEMISZA (2017): “Edward Hopper” [en línea] (Última actualización: 22/06/2017). Disponible en: <https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/hopper-edward> [Consulta: 22/06/2017].
- NARBONA, Rafael (2011): “Sueño con mujeres que ni fu ni fa. Samuel Beckett” [En línea] (Última actualización: 25/11/2011), en *El Cultural*. Disponible en: <http://www.elcultural.com/revista/letras/Sueno-con-mujeres-que-ni-fu-ni-fa/30116> [Consulta: 22/08/2017].
- NICOLÁS CANTABELLA, Elena (2014): “El personaje metaficcional de August Strindberg: Autoecos, personaje recreado desde fuera y autoficción biográfica” [En línea] (Última actualización: 18/03/2014). Disponible en: <http://elcoloquiodelosperros.weebly.com/artiacuteculos/el-personaje->

[metaficcional-de-august-strindberg-autoecos-personaje-recreado-desde-fuera-y-autoficcin-biografica](#) [Consulta: 10/08/2017].

- NICOLÁS ROMÁN, Susana (2007): *La figura femenina en el teatro de Edward Bond: Mujeres perdidas*, Almería, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Almería.
- NICOLÁS ROMÁN, Susana (2010): “Entre el amor y la tortura: Cleansed de Sarah Kane” [En línea] (Última actualización: 05/05/2010), en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, núm. 44, Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero44/cleansed.html> [Consulta: 20/05/2018].
- OLIVA, César y TORRES MONREAL, Francisco (2000): *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Editorial Cátedra.
- OLIVA BERNAL, César (2004): *La verdad del personaje teatral*, Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia.
- O’NEILL, Eugene (1958a): “Deseo bajo los olmos”, en *Teatro escogido*, Madrid, Ediciones Aguilar, págs. 789-877.
- O’NEILL, Eugene (1958b): “El gran dios Brown”, en *Teatro escogido*, Madrid, Ediciones Aguilar, págs. 1073-1189.
- O’NEILL, Eugene (1986): *Largo viaje hacia la noche*, Madrid, Ediciones Cátedra.
- O’NEILL, Eugene (2004): “Strange Interlude” [En línea] (Última actualización: 16/01/2004). Disponible en: <http://gutenberg.net.au/ebooks04/0400161h.html> [Consulta: 13/08/2017].
- ORDOÑEZ, Marcos (2005): “De cómo la Mujer Baja recuperó el sueño perdido” [En línea] (Última actualización: 13/08/2005), en *El País*. Disponible en: [https://elpais.com/diario/2005/08/13/babelia/1123887976\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2005/08/13/babelia/1123887976_850215.html) [Consulta: 20/12/2017].
- ORDÓÑEZ, Marcos (2016): “Jóvenes airados: el vendaval de los cincuenta” [En línea] (Última actualización: 03/05/2016), en *El País*. Disponible en:

[https://elpais.com/cultura/2016/05/02/actualidad/1462211207\\_133995.html](https://elpais.com/cultura/2016/05/02/actualidad/1462211207_133995.html)

[Consulta: 20/08/2017].

- ORTIZ ESTÉVEZ, Javier (2001): “Paul Simon, una isla en el mar del rock. Conferencia pronunciada en el Centro Cultural del Cabildo Insular de Gran Canaria el 11 de octubre de 2001” [En línea] (Última actualización: 21/12/2005). Disponible en: <http://www.javierortiz.net/ant/ortizestevez/Conferencias/simon.htm> [Consulta: 21/06/2017].
- ORTUÑO CASANOVA, Rocío (2014): *Mitos cristianos en la poesía del 27*, Londres, The Modern Humanities Research Association.
- OTILIO UMAÑA, José (1980): “La historia del zoológico. Visión absurda del rompimiento de la comunicación en los Estados Unidos de América”, en *Revista Letras*, vol. 2, núm 6-7, Universidad de Costa Rica, págs. 117-158.
- OTT, Gustavo (2016): “Passport” [En línea] (Última actualización: 22/11/2016). Disponible en: [http://www.gustavoott.com.ar/arc/obrasEs/6\\_passport-msite.pdf](http://www.gustavoott.com.ar/arc/obrasEs/6_passport-msite.pdf) [Consulta: 27/11/2017].
- OVARES, Tobías (2015): “Crítica de teatro: “Naturaleza humana” o la vitalidad del teatro” [En línea] (Última actualización: 22/05/2015), en *La Nación*. Disponible en: <https://www.nacion.com/viva/cultura/critica-de-teatro-naturaleza-humana-o-la-vitalidad-del-teatro/VFPFYNWPZJHWH3SN7CM3E7YPI/story/> [Consulta: 03/04/2018].
- PALACIO ENRÍQUEZ, Diego (2017): *La influencia de la estética del videoclip en las artes escénicas: Tomaz Pandur, Thomas Ostermeier y Falk Richter*. Tesis doctoral, Universidad Rey Juan Carlos.
- PARDO, José Luis (2013): *La intimidad*, Valencia, Editorial Pretextos.
- PÉREZ LEÓN, Nacho (2017): “Prólogo”, en BUTRÓN, Alejandro, y GALÁN, Andrés, *Vecinos*, Madrid, Ediciones Invasoras.
- PÉREZ-RASILLA, Eduardo (1994): “Muelle Oeste. Demasiado discurso”, en *Reseña*, núm. 246, págs. 19-20.

- PÉREZ-RASILLA, Eduardo (2000): “Harold Pinter: La hipertrofia de la situación”, en *Reseña*, núm. 320, págs. 2-5.
- PÉREZ RASILLA, Eduardo (2016): “Dos distopías urbanas en el teatro español del siglo XXI: *Flechas del ángel del olvido*, de José Sanchis Sinisterra, y *La selva es joven y está llena de vida*, de Rodrigo García”, en Cerstin Bauer-Funke (ed.), *Espacios urbanos en el teatro español de los siglos XX y XXI*, Hildesheim, Georg Olms Verlag, págs. 325-352.
- PEIRCE, Charles S. (1931-1958): *Collected Papers*, vols. 1-8, C. Hartshorne, P. Weiss y A. W. Burks (eds). Cambridge, MA: Harvard University Press. B.71.030; Edición electrónica de J. Deely, Charlottesville, VA: InteLex. [CP, 8.332, 1904].
- PEIRCE, Charles Sanders (1974): *La ciencia de la semiótica*, Buenos Aires, Editorial Nueva Visión Argentina.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. (2002): “Teatro y antiteatro: la ardua cuestión del público”, en VV.AA., Salvador Montesa (coord.), *Teatro y antiteatro: la vanguardia del drama experimental*, España, Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, págs. 63-78.
- PINTER, Harold (1976): “Silencio”, en *La habitación; Un ligero malestar; Noche de juerga; Los enanos; Solicitante; Paisaje; Silencio; Noche*, Álvaro del Amo (trad.), Madrid, Editorial Cuadernos para el Diálogo, págs. 257-273.
- PINTER, Harold (1981): “Traición”, Federico Campbell (trad.), en *La Cabra*, núm. 37, México, págs. 5-16.
- PINTER, Harold (2004a): “La colección”, en *El cuidador; Los enanos; La colección*, Buenos Aires, Editorial Losada, págs. 118-172.
- PINTER, Harold (2004b): “El cuidador”, en *El cuidador; Los enanos; La colección*, Buenos Aires, Editorial Losada, págs. 19-78.
- PINTER, Harold (2005): “El amante”, en *El amante; Escuela nocturna; Sketches de revista*, Buenos Aires, Editorial Losada, págs. 19-66.

- PINTER, Harold (2006) “Viejos tiempos” [En línea] (Última actualización: 28/10/2008). Disponible en: <https://es.scribd.com/doc/7567652/Viejos-Tiempos> [Consulta: 27/08/2017].
- PINTER, Harold (2008): “The echoing silence” [En línea] (Última actualización: 31/12/2008), en *The Guardian*. Disponible en: <http://www.theguardian.com/culture/2008/dec/31/harold-pinter-early-essay-writing> [Consulta: 24/08/2017].
- PINTER, Harold (2009): “El montaplatos”, en *El montaplatos; El invernadero; Una noche de juerga*, Buenos Aires, Editorial Losada, págs. 7-54.
- PIÑUEL, José Luis y LOZANO, Carlos (2006): *Ensayo general sobre la comunicación*, Barcelona, Editorial Paidós.
- PIRANDELLO, Luigi (1999): *Seis personajes en busca de autor*, Madrid, El Mundo.
- PIRANDELLO, Luigi (1965a): “Así es (si así os parece)”, en *Luigi Pirandello. Obras completas*, Barcelona, Editorial Plaza & Janés, págs. 397-430.
- PIRANDELLO, Luigi (1965b): “Enrique IV”, en *Luigi Pirandello. Obras completas*, Barcelona, Editorial Plaza & Janés, págs. 535-572.
- PITOL, Sergio (1999): *Pasión por la trama*, Madrid, Huerga y Fierro Editores.
- PÖTRL, Klaus (2004): “Estructura y temática en el teatro de Sergi Belbel”, en Juan de la Cuesta (ed.), *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: New York, 16-21 de Julio de 2001*, vol. 3, Asociación Internacional de Hispanistas, págs. 443-458.
- POYATOS, Fernando (2003): “La comunicación no verbal: algunas perspectivas de su estudio e investigación”, en *Revista de Investigación Lingüística*, vol. VI, núm. 2, Universidad de Murcia, págs. 67-83.
- PRATS, Marina (2017): “Así sería la pintura de Hopper en el siglo XXI”, [en línea] (Última actualización: 21/06/2017), en *Ritmos 21*. Disponible en: <http://www.ritmos21.com/708490144/hopper-nigel-van-wieck-pintura.html> [Consulta: 22/06/2017].

- PRIETO, José Luis (1966): *Mensajes y señales*, Barcelona, Seix Barral.
- RAE [Real Academia Española], (2014): “Arte”, en *Diccionario de la lengua española* (23<sup>a</sup> ed.), en: <http://dle.rae.es/srv/fetch?id=3q9w3lk> [Consulta: 2/07/2017].
- RAMBERT, Pascal (2011): *La clôture de l'amour*, París, Éditions Les Solitaires Intempestifs.
- RESINO, Carmen (2016a): “Anónimos habitáculos. Siempre «A puerta cerrada»”, en Cerstin Bauer-Funke (ed.), *Espacios urbanos en el teatro español de los siglos XX y XXI*, Hildesheim, Georg Olms Verlag, págs. 217-232.
- RESINO, Carmen (2016b): “Ya no estamos solos”, en Cerstin Bauer-Funke (ed.), *Espacios urbanos en el teatro español de los siglos XX y XXI*, Hildesheim, Georg Olms Verlag, págs. 449-451.
- REST, Jaime (1971): *Novela, cuento y teatro: apogeo y crisis*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- REZA, Yasmina (2014): *Arte*, Barcelona, Editorial Anagrama.
- RIGAL ARAGÓN, Margarita y SUÁREZ SÁNCHEZ, Rosaura (1996): “Aspectos existenciales en seis obras del Teatro del Absurdo” (*Ensayos: Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, núm. 11, págs. 79-90). Disponible en: [www.dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2282723.pdf](http://www.dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2282723.pdf) [Consulta: 02/09/2017].
- ROSADO ZACARÍAS, Juan Antonio (2016): “El hombre del subsuelo” (Última actualización: 03/07/2016). Disponible en: <https://filopalabra.wordpress.com/2016/07/03/el-hombre-del-subsuelo/> [Consulta: 24/06/2017].
- ROSICH, Marc (2007a): “Party Line” [En línea]. Disponible en: <https://www.catalandrama.cat/es/obra/partyline/> [Consulta: 26/12/2017].
- ROSICH, Marc (2007b): *Party Line*, Barcelona, Catalandrama / Sala Beckett [Texto en versión pdf proporcionado vía email por la propia plataforma].
- RUIZ FERNÁNDEZ, Ciriaco (1981): *El léxico del teatro de Valle Inclán (Ensayo interpretativo)*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.

- RIZO GARCÍA, Marta (2010): “La vigencia de «La incomunicación» de Carlos Castilla del Pino, 40 años después. Lecturas y reflexiones sobre la intersubjetividad y la (in)comunicación”, en *Medios sociales*, Universidad Complutense de Madrid, núm. 7, págs. 3-20.
  
- RIZO GARCÍA, Marta (2013): “La comunicación desde una perspectiva filosófica. Lectura introductoria” [en línea] (Última actualización: 30/03/2013), en Portal Comunicación, Universitat Autònoma de Barcelona. Disponible en: [http://www.portalcomunicacion.com/lecciones\\_det.asp?id=73](http://www.portalcomunicacion.com/lecciones_det.asp?id=73) [Consulta: 15/05/2017].
  
- RODRIGO ALSINA, Miquel (1995): *Los modelos de la comunicación*, Madrid, Editorial Tecnos.
  
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina (1997): “Calderón entre 1630 y 1640: todo intuición y todo instinto”, *La década de oro en la comedia española. 1630-1640. Actas de las XIX Jornadas de teatro clásico. Almagro, julio 1996*, Ciudad Real, Festival de Almagro-Universidad de Castilla La Mancha, 1997, págs. 127-158.
  
- RODRÍGUEZ MARTÍN, María del Carmen (2005): “La angustia existencial: sendero hacia la locura”, en *El Catoblepas*, núm. 41, Nódulo Materialista, pág. 15. Disponible en: <http://www.nodulo.org/ec/2005/n041p15.htm#kn13> [Consulta 29/06/2017].
  
- ROJAS ZORRILLA, Francisco de (2003): “Donde no hay agravios, no hay celos” [En línea] (Última actualización: 12/11/2015). Disponible en: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/71216.pdf> [Consulta: 09/08/2017].
  
- ROMEU ALDAYA, Vivian (2013): “Comunicación interpersonal e «incomunicación». Una aproximación a las gramáticas de la desconfianza”, en Marta Rizo García y Vivian Romeu Aldaya (Coords.), *Comunicación, cultura y violencia*. Bellaterra: Institut de la Comunicació, Universitat Autònoma de Barcelona, págs. 11-22.
  
- ROSS, Alex (2009): *El ruido eterno. Escuchar al siglo XX a través de su música*, Barcelona, Seix Barral.

- NÚÑEZ ALONSO, Francisco (2007): “Teatro y comunicación. Una mirada a través de las grandes teorías de la comunicación”, en *La Ratonera*, núm. 19, págs. 119-122.
- SÁBATO, Ernesto (1999): *El túnel*, Madrid, El Mundo.
- SÁINZ BORGÓ, Karina (2016): “¿Me hablas a mí?: Los 40 años de Taxi Driver, una historia de Dostoyevski llevada por Scorsese al siglo XX” [En línea] (Última actualización: 21/03/2016), en *Voz Pópuli*. Disponible en: [http://www.vozpopuli.com/altavoz/cultura/Culturas-Exposiciones-Arte-Cultura-noticia-cine-Scorsese-Robert\\_De\\_Niro\\_0\\_900210003.html](http://www.vozpopuli.com/altavoz/cultura/Culturas-Exposiciones-Arte-Cultura-noticia-cine-Scorsese-Robert_De_Niro_0_900210003.html) [Consulta: 03/07/2017].
- SAN SEGUNDO, Fernando (2014): “Notas: Donde no hay agravios no hay celos” [En línea] (Última actualización: 02/09/2014). Disponible en: <http://teatroclasico.mcu.es/2014/09/02/donde-hay-agravios-no-hay-celos-2014/> [Consulta: 10/08/2017].
- SÁNCHEZ, José Antonio (2007): “Rodrigo García y La Carnicería Teatro” [En línea] (Última actualización: 01/03/2007), en Universidad de Castilla-La Mancha. Disponible en: <http://artesesescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=18> [Consulta: 03/04/2018].
- SÁNCHEZ, María del Carmen, y LÓPEZ MOZO, Jerónimo (1990): “El universo dramático de Koltès”, en *Revista El Público*, núm. 77, pág. 143.
- SÁNCHEZ MARTÍNEZ, José Antonio (1994): *Dramaturgias de la imagen*, Cuenca, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- SANCHIS SINISTERRA, José (2012): *Narraturgia: dramaturgia de textos narrativos*, Ciudad de México, Paso de Gato.
- SANTA CRUZ, Adriana (2014): “La compañía de los hombres, cuentos de Mariano Díaz Barbosa” [En línea] (Última actualización: 25/08/2014). Disponible en: <http://leedor.com/2014/08/25/la-compania-de-los-hombres-mariano-diaz-barbosa-2/> [Consulta: 04/07/2018].
- SARRAZAC, Jean-Pierre (2006): “El im-personaje: una relectura de la crisis del personaje”, en *Literatura: teoría, historia, crítica*, núm. 8, Universidad Nacional de Colombia, págs. 353-369.



- SARTRE, Jean Paul (1983): *Cahiers pour une morale*, París, Gallimard.
- SARTRE, Jean Paul (2002): *La náusea*, Aurora Bernárdez (trad.), Madrid, El País.
- SARTRE, Jean Paul (2005): *El ser y la nada*, Buenos Aires, Editorial Losada.
- SARTRE, Jean Paul (2009): *El existencialismo es un humanismo*, Barcelona, Editorial Edhasa.
- SARTRE, Jean Paul (1981): *A puerta cerrada; La puta respetuosa*, Madrid, Alianza Editorial.
- SAUSSURE, Ferdinand de (1998): *Curso de lingüística general*, Madrid, Alianza Editorial.
- SCHERE, Jimena (2008): “Introducción”, en Sófocles, *Edipo Rey; Edipo en Colono; Antígona*, Buenos Aires, Ediciones Colihue.
- SHAKESPEARE, William (1951a): “Hamlet”, en William Shakespeare, *Obras completas*, Luis Astrana Marín (trad.), Madrid, Ediciones Aguilar, págs. 1337-1399.
- SHAKESPEARE, William (1951b): “Macbeth”, en William Shakespeare, *Obras completas*, Luis Astrana Marín (trad.), Madrid, Ediciones Aguilar, págs. 1581-1632.
- SHAKESPEARE, William (2001): *Romeo y Julieta*, Santiago de Chile, Pehuén Editores.
- SHAKESPEARE, William (2016): “Otelo” [En línea] (Última actualización: 04/07/2016). Disponible en: <https://getafe.es/wp-content/uploads/Shakespeare-William-Otelo1.pdf> [Consulta: 08/08/2017].
- SIMÓN, Adolfo (2012): “La realidad”. Denise Despeyroux. Conde Duque-Festival Fringe [En línea] (Última actualización: 02/08/2012), en *Que revienten los artistas. Revista digital de Artes Escénicas*. Disponible en: <https://querevientenlosartistas.wordpress.com/2012/08/02/la-realidad-denise-despeyroux-conde-duque-festival-fringe/> [Consulta: 02/07/2018].
- SÓFOCLES (2008): *Antígona*, Buenos Aires, Ediciones Colihue.

- SOLANO, Laura (2013): "Un análisis de Taxi Driver de Martin Scorsese" [En línea] (Última actualización: 09/07/2013). Disponible en: <https://elfaroensayos.wordpress.com/2013/07/09/un-analisis-de-taxi-driver-de-martin-scorsese/> [Consulta: 03/07/2017].
- SÖNTAG, Susan (1985): "La estética del silencio", en *Estilos radicales. Ensayos*, Barcelona, Muchnik Editores, págs. 11-43.
- SORDO, Enrique (1955): "Poesía y realidad en el teatro de Tennessee Williams", en *Teatro: revista internacional de la escena*, núm. 14, págs. 5-9.
- SOREL, Andrés (1997): *Yo, García Lorca*, Tafalla, Editorial Txalaparta.
- SORIANO, Jacinto (1987): "Francia. Chéreau-Koltès, tercer asalto", en *El Público*, núm. 43, pág. 53.
- STRINDBERG, August (1963): *Acreedores*, Alfonso Sastre (versión), Madrid, Ediciones Alfil.
- STRINDBERG, August (2011a): "La señorita Julia", en *La señorita Julia; El padre*, Buenos Aires, Editorial Losada, págs. 9-81.
- STRINDBERG, August (2011b): "El padre", en *La señorita Julia; El padre*, Buenos Aires, Editorial Losada, págs. 83-179.
- SHANNON, Claude E. y Weaver, Warren (1981): *Teoría matemática de la comunicación*, Madrid, Ediciones Forja.
- TEZANOS TORTAJADA, Félix (2006): *La explicación sociológica: Una introducción a la sociología*, Madrid, UNED.
- THENON, Luis (2013): "La escritura intermedial en la escena actual", en *Diálogos: Revista Electrónica de Historia*, vol. 14, nº2, págs. 181-194.
- TOFFLER, Alvin (1973): *El shock del futuro*, Barcelona, Plaza & Janés Editores.
- TORRES MONREAL, Francisco (1998): "Los límites del teatro: códigos y signos teatrales", *Anales de Filología Francesa*, vol. 9, Universidad de Murcia, págs. 333-342.

- TRANCÓN, Santiago (2006): *Teoría del teatro. Bases para el análisis de la obra dramática*, Madrid, Editorial Fundamentos.
- TV TROPES, Colaboradores de (2010): “Mamet Speak” [En línea] (Última actualización: 27/10/2016). Disponible en: <http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/MametSpeak> [Consulta: 18/08/2017].
- UBERSFELD, Anne (1989): *La semiótica teatral*, Madrid, Ediciones Cátedra.
- UBERSFELD, Anne (2003): “El habla solitaria”, en *Revista Acta Poética*, vol. 24, núm. 1, Universidad Nacional Autónoma de México, págs. 9-26.
- USCATESCU, Jorge (1989): “Kleist y los griegos”, en *Revista Estudios Clásicos*, núm. 96, Sociedad Española de Estudios Clásicos, págs. 35-50.
- VACCARO, Laura (2007): *Premios Nobel de literatura: una lectura crítica*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- VAL ÁLVARO, José Francisco (1980): “A un olmo, de M. Altolaguirre”, en *Cuadernos de investigación filológica*, vol.6, Universidad de la Rioja, pp. 37-52.
- VALLE INCLÁN, Ramón María del (1980): *Luces de Bohemia*, Madrid, Espasa-Calpe.
- VALLE INCLÁN, Ramón María del (1999): *Divinas palabras*, Madrid, Espasa Libros.
- VÁSQUEZ ROCCA, Adolfo (2006): “Francis Bacon; el desgarró de la carne y la deriva del yo” (Última actualización: 29/08/2006), en *Homines*. Disponible en: [http://www.homines.com/arte\\_xx/francis\\_bacon/](http://www.homines.com/arte_xx/francis_bacon/) [Consulta: 26/06/2017].
- VÁSQUEZ ROCCA, Adolfo (2007): "Antonioni; el cine de la incomunicación; Réquiem por la modernidad", en *Revista Almiar*, núm. 35, Margen Cero, Madrid. Disponible en: [http://www.margencero.es/articulos/articulos\\_taber/michelangelo\\_antonioni.html](http://www.margencero.es/articulos/articulos_taber/michelangelo_antonioni.html) [Consulta: 01/07/2017].
- VERA MÉNDEZ, Juan Domingo (2003): “El teatro «deshumanizado» del primer Max Aub” [En línea] (Última actualización: 11/02/2010), en *Congreso Internacional del Centenario “Max Aub, testigo del siglo XX”*, Valencia. Disponible en: <http://www.uv.es/entresiglos/max/pdf/juan%20domingo.pdf> [Consulta: 24/08/2017].

- VIDAL EGEA, Ana (2010): *El teatro de Angélica Liddell (1988-2009)*. Tesis doctoral, Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- VIEITES, Manuel F. (2016): “Teatro y comunicación. Un enfoque teórico”, *Revista Signa*, núm. 25, UNED, págs. 1153-1178.
- VILA, José Miguel (2017): “El amante: sinceridad aparente, pero abismo real en pareja” [En línea] (Última actualización: 09/09/2017), en *Diario Crítico*. Disponible en: <https://www.diariocritico.com/critica-teatro-el-amante> [Consulta: 20/09/2017].
- VILORIA, Ignacio (2014): “Los amantes, de René Magritte (1928)” [en línea] (Última actualización: 22/04/2014). Disponible en: <http://lineassobrearte.com/2014/04/22/los-amantes-de-rene-magritte-1928/> [Consulta: 22/06/2017].
- VINUESA, Cristina (2015): “El Conde de Torrefiel où les conséquences du fascisme”, en *Le théâtre pense, certes, mais quoi, comment et où?*, Hors série nº1 d’Incertains Regards, Cahiers dramaturgiques Pup (Presse Universitaire de Provence).
- VINUESA, Cristina (2017a): “Estudio crítico a la obra de Lagarce”, en Jean-Luc Lagarce, *Tan solo el fin del mundo*, Cristina Vinuesa (trad.), Madrid, Editorial Dos Bigotes, págs. 11-21.
- VINUESA, Cristina (2017b): “Tan solo el fin del mundo, de Jean-Luc Lagarce” [En línea]. Disponible en: <http://www.institutfrancais.es/madrid/espectaculos/teatro-tan-solo-fin-mundo-jean-luc-lagarce> [Consulta: 01/11/2017].
- WATZLAWICK, Paul, HELMICK BEAVIN, Janet, y JACKSON, Don D. (1985): *Teoría de la comunicación humana. Interacciones, patologías y paradojas*, Barcelona, Editorial Herder.
- WESKER, Arnold (1973): *La cocina*, Juan Caño (trad.), Madrid, Editorial Fundamentos.
- WILLIAMS, Tennessee (1999): *La gata sobre el tejado de zinc caliente*, Madrid, El Mundo.

- WILLIAMS, Tennessee (2007a): “Un tranvía llamado deseo”, en *El zoo de cristal/ Un tranvía llamado deseo*, Barcelona, Alba Editorial, págs. 131-237.
- WILLIAMS, Tennessee (2007b): “El zoo de cristal”, en *El zoo de cristal/ Un tranvía llamado deseo*, Barcelona, Alba Editorial, págs. 25-87.
- WILLIAMS, Tennessee (2016): “Lo que no se dice” [En línea] (Última actualización: 16/10/2016). Disponible en: <https://es.scribd.com/document/327764184/222535161-Tennessee-Williams-Lo-que-no-se-dice-pdf> [Consulta: 30/08/2017].
- WITTGENSTEIN, Ludwig (2012): *Tractatus Logico-Philosophicus*, Madrid, Alianza Editorial.
- ZOZAYA, Pilar (2000): “El pasado y el presente en/de la obra de Harold Pinter”, en *Primer acto*, núm. 284, págs. 19-26.
- ZURRO, Javier (2017): “Miguel del Arco: «Cifuentes ha venido seis veces al teatro, Carmena ninguna»” [En línea] (Última actualización: 20/08/2017), en *El Español*. Disponible en: [http://www.elespanol.com/cultura/escena/20170818/239976781\\_0.html](http://www.elespanol.com/cultura/escena/20170818/239976781_0.html) [Consulta: 20/08/2017].
- ZWEIG, Stefan (1999): *La lucha contra el demonio: Hölderlin, Kleist y Nietzsche*, Barcelona, Editorial Acantilado.

## 7. VIDEOGRAFÍA

- CASSUTO, Emanuele (prod.) y ANTONIONI, Michelangelo (dir.) (1961): *La noche* [Película], Italia: Coproducción Italia-Francia; Nep Films / Silver Films / Sofitedip.
- CDN (prod.) y ARCO, Miguel del (dir.) (2017): *Refugio* [Teatro], España: Centro Dramático Nacional. [Extraído del Centro de Documentación Teatral].
- EKELUND, Allan (prod.) y BERGMAN, Ingmar (dir.) (1963): *El silencio* [Película], Suecia: Svensk Filmindustri.
- ELLISON, Megan, y LANDAY, Vincent (prods.) y JONZE, Spike (dir. y prod.) (2013): *Her* [Película], Estados Unidos: Annapurna Pictures.

- HAKIM, Raymond y Robert (prods.), y ANTONIONI, Michelangelo (dir.) (1962): *El eclipse* [Película], Italia: Coproducción Italia-Francia; Cineriz / Interopa Film / Paris Film.
- JOFFE, Charles H. y ROLLINS, Jack (prods.) y ALLEN, Woody (dir.) (1977): *Annie Hall* [Película], Estados Unidos: United Artists.
- PENNASILICO, Amato (prod.) y ANTONIONI, Michelangelo (dir.) (1960): *La aventura* [Película], Italia: Coproducción Italia-Francia; Cino del Duca P.C / P.C. Europea / Société Cinematographique Lyre.
- PHILIPS, Julia y Michael (prods.), y SCORSESE, Martin (dir.) (1976): *Taxi Driver* [Película], Estados Unidos: Columbia Pictures.